



## 저작자표시-비영리-변경금지 2.0 대한민국

이용자는 아래의 조건을 따르는 경우에 한하여 자유롭게

- 이 저작물을 복제, 배포, 전송, 전시, 공연 및 방송할 수 있습니다.

다음과 같은 조건을 따라야 합니다:



저작자표시. 귀하는 원저작자를 표시하여야 합니다.



비영리. 귀하는 이 저작물을 영리 목적으로 이용할 수 없습니다.



변경금지. 귀하는 이 저작물을 개작, 변형 또는 가공할 수 없습니다.

- 귀하는, 이 저작물의 재이용이나 배포의 경우, 이 저작물에 적용된 이용허락조건을 명확하게 나타내어야 합니다.
- 저작권자로부터 별도의 허가를 받으면 이러한 조건들은 적용되지 않습니다.

저작권법에 따른 이용자의 권리는 위의 내용에 의하여 영향을 받지 않습니다.

이것은 [이용허락규약\(Legal Code\)](#)을 이해하기 쉽게 요약한 것입니다.

[Disclaimer](#)

미술경영학 석사 학위논문

한국 현대미술에 나타난  
대중문화의 경향 연구  
- 1997년부터 2003년을 중심으로 -

2018년 2월

서울대학교 대학원

미술경영 전공

박 보 나

## 국 문 초 록

대중문화는 사회의 상황을 반영한다. 본 논문은 1987년 이후에 한국의 대중문화와 현대미술의 상호관계를 집중적으로 살펴보면서, 한국 현대미술이 대중문화를 수용하는 태도를 고찰했다. 특히 문화예술에 관한 정책적인 관심이 높아진 1997년부터 2003년을 중심으로 현대미술에 반영된 대중문화의 위상과 그것에 대한 작가들의 방식에 주목했다.

1987년 이전에 한국의 대중문화는 생산수단을 가진 권력에 의해 통제되고 검열됐다. 그러나 1988년에 서울올림픽과 같은 국제적 이벤트들을 유치하면서 세계화가 빠르게 진행됐다. 세계화에 따라 한국의 사회도 산업사회를 넘어 후기산업사회의 징조가 보이기 시작했다. 후기산업사회는 전통적인 경제적, 정치적, 이데올로기적 조직으로 인해 유지될 수 없다. 생산 체제 또한 상품의 대량생산에서 소비자의 기호를 충실하게 반영하는 서비스산업으로 이전됐다. 자연스럽게 대중문화 또한 이데올로기를 유포하는 기구에서 다양한 삶의 방식을 반영하는 소통의 장으로 변해갔다.

후기산업사회에서는 문화예술 또한 현대산업의 경쟁력으로 등장했다. 1997년부터 2003년은 문화예술이 공보의 영역이 아닌 대중의 복지와 향유를 위한 영역으로 인식되면서 정책적인 지원이 커졌다. 1997년 IMF외환위기 여파에도 불구하고 예술에 대한 지원은 확장됐다. 이 시기에 사립미술관, 대안공간, 아티스트 레지던시 등 미술의 제도적인 기반이 확장됐다.

1997년부터 2003년 사이에 활발하게 활동했던 작가들은 과거의 작가들과는 차이를 보인다. 이들은 1990년대 이후에 민주화된 사회 분위기에 영향을 받으며 기존 미술의 형식에 국한되지 않고 영화, 애니메이션, 사진, 건축, 출판, 컴퓨터, 음향 등 다양한 대중문화 장르와 매체를 사용했다. 이들은 또 모더니즘의 거대담론에 따르기 보다는 개인의 소소한 일상성을 강조했고, 현실과 유리되기보다는 사회를 직설적으로 반영했다. 이처럼 개인의 개성이 강조되고 관념적인 주제보단 실질적인 주제를 중시하며, 사회적 변화를 작업에 반영하는 경향은 1990년대 초반의 포스트모더니즘 담론과 함께 더욱 확장됐다.

본 논문은 1997년 이후에 한국의 현대미술도 대중문화의 경향에 영향을 받아 사회를 구성하는 다양한 삶의 모습과 다양한 담론을 포착했다고 보았다. 사회적 변혁기인 1997년부터 2003년 확립되기 시작한 문화정책과 전시공간은 작가들에게 사회를 반영하는 작품을 제작할 수 있는 환경을 마련해 주었다. 그러므로 본 논문은 후기산업사회에 들어선 한국의 대중문화에서 나타난 사회적 흐름을 포착한 현대미술에 대한 연구이다.

**주요어** : 대중문화, 한국현대미술, 포스트모더니즘, 후기자본주의, 세계화, 문화산업

**학 번** : 2014-20761

# 목 차

제 1 장 서론 .....	1
제 1 절 연구배경 및 목적 .....	1
제 2 절 연구내용 .....	5
제 3 절 선행연구 .....	8
제 2 장 1990년대 한국의 사회·정치적 상황 .....	11
제 1 절 세계화와 후기 자본주의사회로의 진입 .....	12
제 2 절 대중(Mass/Popular)문화의 두 가지 양상 .....	14
제 3 절 정부 문화정책의 변화 .....	21
제 3 장 포스트모더니즘의 수용과 한국 현대미술의 변화 .....	27
제 1 절 한국의 포스트모더니즘 수용 .....	29
1.1. 후기자본주의 사회의 문화논리 .....	30
1.2. 모더니즘 계열의 포스트모더니즘 정의 .....	34
1.3. 후기자본주의 사회의 문화논리 .....	37
제 2 절 미술의 개념 및 공간의 확장 .....	40
2.1. 전시공간의 변화 .....	42
2.2. 미술의 문화산업화 .....	46
제 3 장 대중문화의 경향들 .....	51
제 1 절 형식적 경향 .....	53
1.1. 재현 .....	53
1.2. 미술 매체의 확장 .....	57

제 2 절 내용적 경향 .....	60
2.1. 소비문화의 반영 .....	61
2.2. 변화한 이데올로기의 포착 .....	67
2.3. 사회구조의 탐구 .....	73
 제 4 장 결론 .....	 78
참고문헌 .....	82
참고도판 .....	91
Abstract.....	95

## 표 목 록

[표 1] 1997~2003년 정부의 문화예산 전체규모의 변화 추이....	24
---	----

## 도 판 목 록

[도판 1] 고영훈, <둘>, 1986, 종이에 유채.....	54
[도판 2] 민정기, <가을풍경>, 1993, 종이에 유채.....	55
[도판 3] 서울시립미술관, <’98 도시와 영상 - 의식주>, 1998, 전시도록 표지.....	58
[도판 4] 최정화, <슈퍼플라워>, 1995, 혼합매체 .....	63
[도판 5] 최정화, <이제까지는 좋았어>, 1996, 혼합매체 .....	63
[도판 6] 최정화, <플라스틱 파라다이스>, 1997, 플라스틱.....	64
[도판 7] 이불, <낙태>, 1989, 퍼포먼스 .....	65
[도판 8] 이불, <수난유감>, 1990, 퍼포먼스.....	65
[도판 9] 이불, <레드 사이보그와 블루 사이보그>, 1997, 실리콘,혼합매체 .....	65
[도판 10] <에반게리온>, 1995, 애니메이션 .....	66
[도판 11] 에두아르 마네, <올랭피아>, 1863, 캔버스에 유채 ...	66
[도판 12] 서울 올림픽미술관, <광복 60주년 기념 평화와 통일 염원전: 베를린에서 DMZ까지>, 2005, 전시 포스터 .....	69
[도판 13] 박찬경, <세트>, 2000, 파워포인트 프레젠테이션.....	70
[도판 14] 노순택, <분단의 향기>, 2003, 사진 .....	71
[도판 15] 백승우, <블로우 업>, 2005-2007, 사진.....	72
[도판 16] 김홍석, <영웅만들기>, 2000, 혼합매체, 퍼포먼스....	75
[도판 17] 김홍석, <시징맨>, 2006, 퍼포먼스.....	75
[도판 18] 김범, <뉴스>, 2002, 혼합매체 .....	75



# 제 1 장 서 론

## 제 1 절 연구배경 및 목적

본 논문은 1990년대 후반을 기점으로, 다변화한 한국 현대미술이 당대의 대중문화의 경향에 영향을 받았다고 인식하고, 한국 현대미술이 대중문화를 받아들이는 형식적 그리고 내용적인 측면을 고찰했다. 이를 통해서 고급문화인 미술의 담론에서 타자로 변두리에 위치했던 대중문화가 중심으로 이동했을 때, 이에 대응하는 한국 현대미술의 수용방식을 논의하고자 한다. 1990년대 후반을 기점으로 서로 상충하는 개념이었던 미술과 대중문화는 결합하는 양상으로 변화했다. 이러한 변화는 당대 한국의 사회·정치적 상황과 고급문화와 대중문화의 경계 흐림을 포스트모더니즘의 특징으로 받아들인 한국 미술계의 인식에 기반한다.

저급문화로 인식되던 대중문화는 대중매체를 통한 대량생산이 가능하고, 누구나 쉽게 즐길 수 있어서 질이 낮은 것으로 간주되었다.<sup>1</sup> 대중문화는 상업성과 정치성이 강조되고<sup>2</sup>, 과거 공동체적 전통과 단절된

---

<sup>1</sup> 클레멘트 그린버그(Clement Greenberg)는 고급문화인 아방가르드 예술의 반대개념으로 키치를 정의했는데, 여기서 키치는 대중문화를 의미한다. 그가 정의한 키치는 쉽게 제작되고 수용자가 힘들이지 않고 편안하게 감상할 수 있는 특징을 가진다. Clement Greenberg, “*Avant-garde and Kitsch*”, (Partisan Review, 1939).

<sup>2</sup> 드와이트 맥도날드(Dwight MacDonald)는 대중문화는 이윤추구를 목적으로 하는 자본가들에 의해서 생산됐다고 보았다. Dwight Macdonald, “*A Theory of Mass Culture*”, (Diogenes, No.3, Summer: 1953), 테오도어 아도르노(Theodore Adorno)로 대표되는 프랑크푸르트 학파의 이론가들은 대중이 자발적으로 대중문화를 형성하지 않았기 때문에 대중문화를 문화사업이라 보았다. 여기서 문화산업은 경제적 사업과 이데올로기적 사업을 겸한다고 주장했다. 원

특징을 가진다.<sup>3</sup> 그러나 한국 현대미술이 대중문화를 인식하는 방식은 1980년대 후반 포스트모더니즘 담론의 수용과 함께 변화했다. 그리고 1990년대 후반에 들어 한국 현대미술은 대중문화를 단순히 정치적이거나 상업적인 의도를 퍼트리는 이데올로기적 기구를 넘어 다양한 삶의 방식의 혼합으로 이해하기 시작했다.<sup>4</sup> 대중문화에 대한 인식의 변화는 과거 미술이 의도적으로 무시하거나 누락했던 통속적이고 일반적인 주제들을 미술의 영역으로 불러오는 계기로 작용했다.

1990년대 초반 한국 현대미술작가들이 변화하는 사회상황에 영향을 받으면서 대중문화의 이미지를 표면적인 형식으로 사용했다고 한다면, 세계화를 통해 국제 미술계와 동시적으로 소통이 가능해진 1990년대 후반에는 단순히 형식적인 경향을 넘어 대중문화의 의미를 비판적으로 분석하는 시각을 작업에 반영했다고 할 수 있다. 이 시기의 작가들은 대중문화가 생산·유통되는 과정을 탐구하고, 그 안에 내재하는 이데올로기를 드러내기 위해 사회의 구조에 관한 고찰을 동반했다. 본 논문에서 집중한 한국 현대미술의 시기는 1997년부터 2003년까지로, 당시의 한국은 군사정권이 막을 내린 후에 민주적인 선거를 통해 정권이 교체되고, 문화적 저변이 확대되며, 후기 자본주의적 징후가 뚜렷해졌다.

1990년대 전반의 현대미술과 대중문화는 상충하는 관계에서 혼합되는 방향으로 바뀌었다. 이는 이 시기가 '문화의 시대'라고 불리는 이유이다. 대중문화의 확장은 한국 사회의 민주적 진보와 세계화 그리고

---

용진, 『새로 쓴 대중문화의 패러다임』, (한나래출판사, 2010), pp.19-21.

<sup>3</sup> 맥도날드는 또한 과거 민속예술이 하위계층 스스로의 필요에 의해 생성된 문화라고 하면, 대중문화는 위로부터 강요되었고 수용자의 선택의 폭이 줄어들었음을 시사한다. Dwight Macdonald, "A Theory of Mass Culture", (Diogenes, No.3, Summer: 1953).

<sup>4</sup> 원용진, 『새로 쓴 대중문화의 패러다임』, (한나래출판사, 2010), pp.19-21.

경제적 성장과 함께 시작됐다. 한국의 본격적인 민주화는 1987년 6월 항쟁 및 6·29선언 이후 진행된 대통령 직선제 개헌과 함께 시작됐다. 또 1980년대 전반의 컬러 텔레비전과 같은 대중매체의 발달, 1988년 올림픽과 국제적 행사, 그리고 1989년 해외여행 자유화 등의 정책적 변화는 한국의 사회를 세계화 시킨 원동력이면서 대중문화 확장의 기반이었다.<sup>5</sup> 경제적인 발전 역시 대중문화의 확장의 기반 중 하나였다. 1960-70년대 산업의 기반이 잡힌 뒤 한국의 경제는 빠른 속도로 성장했다. 특히 1980년대 중반 이래 ‘3저(三低)호황’과 맞물린 서울올림픽 특수와 증권과 부동산 투기 그리고 관광레저산업의 성장은 중산층을 중심으로 유례없는 소비욕구를 창출시켰다.<sup>6</sup> 소비문화와 여가에 대한 관심의 증대는 새로운 대중문화의 소비주체를 낳았는데, 이는 ‘X세대’ 혹은 ‘오렌지족’이라 칭해지는 신세대를 통해 구현됐다. 1990년대의 일련의 민주화 과정과 경제적인 안정은 발전한 대중매체를 통해 대중문화가 빠른 속도로 확산되는 계기를 마련했다.

한국 현대미술이 대중문화의 경향을 더 활발하게 받아들이게 된 또 다른 이유는 미술계 내부에도 존재했다. 1980년대 한국 현대미술은 매체의 순수성을 주장하는 모더니즘 계열과 삶과 미술의 일치를 주장했던 민중미술 계열로 양분되어 있었다.<sup>7</sup> 그러나 사회의 변화와 함께 진보한 시각매체를 통해 대중문화가 확장되면서 혼합매체를 사용한

<sup>5</sup> 주은우, 「자유와 소비의 시대, 그리고 냉소주의의 시작 : 대한민국, 1990년대 일상생활의 조건」, 『사회와역사』 제 88호(2010.12), 한국사회사학회, pp.307-344.

<sup>6</sup> 주은우, 「한국의 문화사회학과 대중문화 연구」, 『대중서사연구』 제 10호2 (2004.12), 대중서사연구회, p.10.

<sup>7</sup> 김영나, 「현대미술에서의 전통의 선별과 계승」, 『정신문화연구』 제 23집 (2000), pp.33-53.

설치미술이나, 대중사회를 그대로 나타낸 재현적인 작품, 대중문화의 이미지를 사용해 기존의 미술형식을 패러디한 작품, 다양한 장르의 혼성모방, 시간성 그리고 관계성을 두고 완성되는 작품 등 기존 미술의 논리에 포섭되지 않는 작품들이 등장했다. 특히 세계와의 교류가 활발해진 1990년대 초반에는 한국에서도 국립현대미술관의 《휘트니비엔날레 서울전》(1993)이나 《제1회 광주비엔날레》(1995)와 같은 국제적 블록버스터 전시가 열리면서, 오브제나 테크놀로지를 이용한 전시공간 위주의 설치미술 작품이 대폭 유행하게 됐다.<sup>8</sup> 과거에 작품 중심이었던 미술은 시각매체가 확장한 1990년대에 들어 공간성과 시간성을 필요로 하게 됐고, 작가와 관객 혹은 작품과 관객의 소통과 관계가 중점적으로 대두됐으며, 대중적인 성격을 띠게 되었다.

1990년대 전반 한국 현대미술작가들은 대중문화의 경향을 작품에 적용시켰다. 이는 변혁의 시대에 기성 미술계의 양분화된 형식과 철학을 탈피하는 하나의 방법이었으며, 새로운 시대를 맞이하는 젊은 작가들의 대응이기도 했다. 본 연구는 1997년 대선의 화두로 떠오른 ‘문화예산 1%시대’로 대변되는 문화에 대한 전반적인 인식의 변화를 시작으로, 국민의 정부가 막을 내린 2003년까지 시각매체에 나타나는 대중문화를 대하는 작가들의 방식이 과거와는 달라졌다고 보았다. 이 시기 작가들의 작품에 나타나는 대중문화의 의미와 구조의 탐구는 과거 미술사조의 대중문화에 대한 부정적인 이해를 넘어선, 대중문화에 대한 새로운 세대의 작가들의 열린 접근이라고 볼 수 있다. 그러므로 본

---

<sup>8</sup> 김진아, 「전지구화 시대의 전시 확산과 문화 번역: 1993 휘트니비엔날레 서울전」, 『현대미술학 논문집』 제 11호 (2007), pp.91-135.

논문은 1990년대 한국 현대미술작가들이 대중문화를 형식적인 경향으로 사용했던 방식과, 미술의 심미적 탐구를 넘어 대중문화에서 나타난 소비문화, 이데올로기 그리고 사회구조를 탐구하는 방식을 살펴보았다.

## 제 2 절 연구내용

1990년대 후반 한국에서의 대중문화는 과거와는 다른 속도로 전파되었다. 대중문화가 시각매체를 통해 빠르게 전파되는 만큼, 대중문화의 요소를 매체로써 사용하거나 누구나 쉽게 이해할 수 있는 대중문화의 이미지를 사용하는 작가들도 늘어났다. 본 논문은 한국 현대미술에 나타난 대중문화의 경향을 형식적 측면과 내용적 측면으로 나누어서 살펴보았다.

이 시기 미술이론가들은 대중문화의 형식적 경향을 사용한 작가들을 ‘탈모던’이라는 개념을 통해서 정리하고자 했다.<sup>9</sup> 이러한 작가들은 평면과 입체라는 매체적 한계 속에서 머물지 않고 일회적인 성격의 설치나 퍼포먼스 등의 활용으로 기존의 미술형식에 대한 고정관념을 허물었다. 본 논문은 한국 현대미술에 나타난 대중문화의 형식적 경향을 재현의 귀환과 미술 매체의 확장으로 나누어서 정리했다.

---

<sup>9</sup> 김복영은 형식 중심의 모더니즘에서 삶의 내용(의미)을 회복해주는 대안으로 포스트모더니즘을 언급했다. 이일은 환원과 확산이라는 자신의 이론에 포스트모더니즘을 적용시켜 다른 차원으로 모더니즘의 기조를 전개시키는 하나의 흐름으로 이해했다. 서성록은 한국 포스트모더니즘 미술의 계보화 작업을 통해 그가 지지하는 미술에 의미 부여를 공고히 하고, 역으로 인정하지 않는 미술은 언급하지 않거나 축소 평가하면서 적극적으로 포스트모더니즘 다시 쓰기를 시도한다. 문혜진, 「시대적 거울로서의 틈새 공간: 문화번역과 한국 포스트모더니즘 미술 비평」, 『한국근현대미술사학』 제21호 (2010.12), p.52.

대중문화에 영향을 받은 미술의 가장 두드러진 특징은 재현의 귀환이다. 재현이란 ‘이미 있는 것을 다시 있게 하는 것이고 보았던 것을 다시 보여주는 행위’이다.<sup>10</sup> 회화적 재현이란 대상의 요소들을 그대로 보여주는 것이 아니라 예술가, 즉 주관적 표현을 걸러내어 재구성하는 것이라 할 수 있다. 시각매체의 홍수 속에 이미지가 범람하는 시대, 1990년대의 재현은 미술의 형식으로서 다시 한번 주목 받았다.

두 번째 형식인 미술 매체의 확장은 미술에서 표현방식의 확대로 풀이될 수 있다. 대중문화는 시각매체의 발전을 통해 확장됐다. 1990년대에 발전한 시각매체는 작업의 형식과 스케일에 큰 영향을 미쳤다. 이러한 혼합재료(mixed media) 중심의 설치작업은 1990년대 초반의 블록버스터 전시의 유행과 함께 기존 모더니즘에 대항하거나 이를 확장한다는 점에서 한국 포스트모더니즘 미술의 가장 대표적인 형식으로 정의됐다.

1990년대 후반 한국에서도 문화적 저변이 확대되면서 작가들은 대중문화의 매체와 형식을 넘어서 다양한 삶의 방식의 총합으로 대중문화가 정의되고 또 그것이 생성되고 소비되는 사회의 구조적인 부분에 관심을 갖기 시작했다. 본 논문은 대중문화의 내용적인 경향을 소비문화의 반영, 변화된 이데올로기의 포착 그리고 사회구조에 대한 탐구를 통해 살펴보았다.

첫 번째로 소비주의의 반영이다. 1997년 IMF금융위기 전까지 경제적 성장의 고점(高點)을 맞은 한국의 사회에는 유례없는 소비문화가 확산됐다. 이 시기에는 문화·예술도 마케팅의 대상이 되었고, 예술의

---

<sup>10</sup> 박영택, 「한국 모더니즘 미술이 추구한 ‘리얼’(the real)은 무엇인가?」, 『포스트모던 리얼』, (서울대미술관, 2017), pp.77-78.

영역까지 자본주의의 가치관이 내면화되기 시작했다. 공허한 소비주의와 기성세대의 문화에서 이탈하고자 한 작가들은 홍대와 압구정 같은 소비문화의 중심지에서 활동하면서, 대중문화의 소비주의적 경향을 작업의 내용으로 삼았다. 이들은 키치적인 감성을 의도적으로 내세우며 소비문화가 한국 대중문화의 저변에 자리 잡게 된 과정을 탐구했다.

두 번째 주제는 변화한 이데올로기의 포착이다. 민주사회로 접어든 1990년대 후반에도 과거 한국의 사회를 지배한 거대 이데올로기는 일상문화의 기저에 내재되어 있었다. 특히 블록버스터 영화, TV 프로그램 등에서 나타나는 냉전의 소비는 작가들로 하여금 이데올로기를 다시 살펴보는 계기로 작용했다. 이처럼 대중문화에서 나타나는 이데올로기의 변화를 포착한 작가들은 냉전과 분단을 불거리화 하여 대중에게 드러냈다.

마지막으로는 사회구조에 대한 탐구이다. 대중문화를 다수의 삶의 방식으로서 접근한다면 자연스럽게 대중문화가 생산되고 소비되는 사회의 구조에 관해 질문하게 된다. 대중문화가 생산되고 소비되는 방식을 탐구한 작가들은 후기구조주의의 영향을 받아 문화가 생산되는 보편적인 질서의 합당함을 고찰했다. 시각이미지가 범람하는 사회에서 미술의 역할을 고민한 이들은, 변화하는 시대에 발맞춰 작품이 제작되고 생산되는 사회적 환경, 이를 소비하는 계급, 소통하는 과정 등에 대한 형식과 제도를 탐구했다.

본 논문은 한국 현대미술에서 나타난 대중문화의 경향이 형식적 그리고 내용적 반영으로 나뉜다는 점을 중심으로 진행했다. 본 논문이 집중한 1997년에서 2003년은 IMF외환위기 여파에도 불구하고

문화예술에 대한 지원이 확장되었고, 작가들이 자유롭게 활동할 수 있는 제도가 마련된 시기였다. 1998년에는 문민정부에서 국민의 정부로 수평적인 정권 교체와 함께 표현의 자유가 확대되었다. 대중문화의 경향이 자유로운 분위기 속에서 대중문화의 새로운 주체로 활동한 작가들의 작업에 중요한 부분으로 자리 잡은 것은 어찌 보면 당연하게 인식될 수도 있다. 본 논문은 이처럼 이 시기에 대중문화의 인식이 달라지면서, 그에 따른 한국 현대미술에 나타나는 대중문화의 내용과 맥락을 살펴보고자 한다.

### 제 3 절 선행연구

1997년에서 2003년까지의 한정된 시기를 중심으로 대중문화의 흐름에 따른 한국 현대미술의 변화 양상을 살펴본 연구는 아직 없다. 박수진이 1990년대 전반의 한국 현대미술의 대중문화적 요소를 연구하였고, 2014년 임근준이 1970년대생 작가들의 약진을 중심으로 2000년대 초반 한국 현대미술의 지형도를 탐구했으나, 두 연구 모두 학술적인 논의로는 부족하다.<sup>11</sup> 박수진의 연구는 1990년대의 미술을 일상성과 관계성을 중심으로 바라보았지만, 1990년대 한국 현대미술을 모두 아우르기는 한계가 있었고, 임근준의 연구는 한국 현대미술에 대한 학술적인 연구라기 보다는 2000년대 활동한 한국의 젊은 작가들을 조망하는 데 더 큰 목적을 두고 있다. 본 연구는 1990-2000년대

---

<sup>11</sup> 박수진, 「1990년대 이후 한국미술의 대중문화적 요소와 일상성」, 『미술사문화비평』 제4호 (2013), 미술사문화비평학회, pp.67-85. 임근준, 「90년대가 변화시킨 한국 현대 미술계 지형도」, 『미술세계』, (2012.5), pp.74-79.



사회의 흐름과 한국 현대미술의 변화를 다룬 여러 연구를 통해서 1997년에서 2003년 사이에 한국 현대미술에서 보이는 대중문화의 경향을 살펴보았다.

문혜진은 1980년대 후반부터 1990년대 전반의 한국 현대미술의 변화를 미술비평의 변화를 통해 알아보았다. 2010년 「시대적 거울로서의 틈새 공간: 문화번역과 한국 포스트모더니즘 미술비평」을 통해 한국의 포스트모더니즘 미술 논쟁을 조망한 문혜진은, 이후 연구를 지속하며 2015년에 『90년대 한국 미술과 포스트모더니즘: 동시대 미술의 기원을 찾아서』를 출판했다. 문혜진은 1980년대 후반에서 1990년대 초반에 한국의 현대미술은 세계화로 인해 새로운 미술 흐름을 받아들였다. 이로 인해 양산된 외국의 미술과 한국 미술의 혼성적 정체성이 한국 현대미술을 다음 단계로 진입하게 하는 데 결정적 역할을 했다고 주장했다.<sup>12</sup>

기혜경은 매체론의 관점에서 1990년대 한국 현대미술의 변화과정을 조망했다. 그는 2014년의 연구에서 1980년대 후반부터 매체의 발전으로 인해 급속도로 확장된 대중문화와 그에 대한 인식의 변화를 정리했다. 그리고 대중매체 시대의 신세대 미술을 키치를 중심으로 다루었다. 그는 이 연구를 발전시켜 2017년 홍익대학교에서 박사학위 논문을 발표하는데, 그는 이 논문에서 1980년대에서 1997년을 한국 대중매체의 확산기로 정의하며, 미술 이미지를 생산하는 방식과 이미지가 함의하는 권위 그리고 미술의 사회적 기능의 변화를

---

<sup>12</sup> 문혜진, 「시대적 거울로서의 틈새 공간: 문화번역과 한국 포스트모더니즘 미술비평」, 『한국근현대미술사학』 제21호(2010.12), 근현대미술사학회, pp.48-68. 문혜진, 『90년대 한국 미술과 포스트모더니즘: 동시대 미술의 기원을 찾아서』, 현실문화연구, (2015).

전반적으로 연구했다.<sup>13</sup>

한국 현대미술에서 포스트모더니즘을 수용하는 관점에서는 모더니즘 계열과 민중미술 계열의 이론가들을 분리해서 바라보았다. 모더니즘 계열에서 한국 현대미술에서 나타나는 포스트모더니즘에 대해 살펴 본 연구로는 서성록의 『한국미술과 포스트모더니즘』을 들 수 있다. 민중미술 계열에서 후기자본주의사회의 문화논리로 포스트모더니즘을 살펴 본 저서는 성완경과 최민의 『민중미술·모더니즘·시각문화』와 미술비평연구회의 『문화변동과 미술비평의 대응』이다.<sup>14</sup>

한국 현대미술이 본격적으로 대중문화적 경향을 담기 시작한 1990년대 한국의 미술을 세계적으로 활발하게 활동하고 있는 작가들을 대상으로 진행된 연구는 많이 있었고, 1980년대부터 1990년대 전반기까지 급격하게 발전한 대중매체에 반응하는 한국 현대미술의 태도를 조망한 연구도 몇몇 있었지만, 한국 현대미술에서 보이는 대중문화의 아이콘의 차용이 아닌 직접적인 경향을 조망한 연구는 아직 부족하다. 그러므로 이 연구는 국내외의 사회적 변화가 어떻게 한국 현대미술에 영향을 주었는지 1990년대 대중문화의 흐름과 함께 살펴보았다.

---

<sup>13</sup> 기혜경, 「1990년대 전반 매체론과 키치 논의를 통해 본 대중매체 시대에 미술의 대응」, 『현대미술사학』 제 36집, (2014), pp.65-93. 기혜경, 『대중매체의 확산과 한국현대미술 : 1980~1997년을 중심으로』, 홍익대학교 박사학위논문, (2017).

<sup>14</sup> 서성록, 『한국미술과 포스트모더니즘』, 미진사, 1993. 미술비평연구회, 『문화변동과 미술비평의 대응 - 90년대 한국미술의 진단과 모색』, (시각과 언어, 1993). 성완경, 최민, 『민중미술·모더니즘·시각문화』, (열화당, 1999).

## 제 2 장 1990년대 한국의 사회·정치적 상황

제2장에서는 한국의 사회적·정치적 상황의 변화를 살펴보면서, 한국의 사회가 제조기반 중심의 산업사회를 넘어 서비스 중심의 후기자본주의 사회로 이행하는 과정에서 달라진 대중문화의 양상을 살펴보았다. 대중문화는 사회상황에 따라 변화하고 정부 정책에 따라서 그 시각과 규제를 달리해 왔다. 분단 이후 1980년대 전반까지 한국에서의 대중문화는 지배 이데올로기의 표출의 장으로서 기능했다.<sup>15</sup> 1980년대 민주문화운동과 함께 대중문화의 형성 주체로서의 하위문화가 등장하면서, 한국에서도 대중문화는 단순히 이데올로기적 기구가 아닌 다양한 삶의 총합으로서의 사회 구성원이 목소리를 대변하는 수단으로 확장되기 시작했다.

1987년 6월항쟁 이후 군부독재가 막을 내리고 민주적인 방식으로 정권이 바뀌면서 대중의 요구를 표출하는 장으로서 대중문화의 입지는 더욱 넓어졌다. 1990년대의 대중문화가 시각을 지배하게 되면서 대중의 삶 속에서 더욱 큰 역할을 차지하기 시작했다. 고급문화, 대중문화를 포함한 모든 문화의 생산 과정은 문화산업과 국가권력, 경제적 그리고 정치적 동기와 전략을 통해 이루어진다. 그러나 문화는 소비과정에서 어떤 형태로든 대중의 욕구가 작용하며, 그 과정에서 나름의 의미가 창출되기도 한다.<sup>16</sup> 특히 매체를 통해서 대중의 의사가

---

<sup>15</sup> 김정섭, 『한국대중문화 예술사』, (한울 아카데미, 2017), pp.12-21.

<sup>16</sup> 김창남, 『대중문화의 이해(전면 2 개정판)』, (한울 아카데미, 2016), pp.65-

실시간으로 전달되는 현대의 사회에서는 대중문화를 소비하는 대중의 입지가 과거보다 크게 반영된다. 과거 대중문화가 이데올로기 전파의 수단으로 사용됐다면, 현대의 대중문화는 상부와 하부의 소통을 넘어 사회 구성원들의 소통 채널로 사용된다.<sup>17</sup> 그러므로 제2장에서는 한국에서 대중문화가 변화하고 확장된 사회적 상황을 알아보고, 1990년대 민주 정부와 함께 달라진 문화 정책을 살펴보았다.

## 제 1 절 세계화와 후기 자본주의사회로의 진입

어네스트 만델(Ernest Mandel)은 자본주의를 세 가지 단계로 구분했다. 첫 번째는 자본주의의 가장 기본적인 단계인 시장자본주의, 두 번째는 국가가 주도하는 제국주의 시기의 독점자본주의, 그리고 마지막은 정보화와 서비스 산업으로 대표되는 후기자본주의이다.<sup>18</sup> 후기자본주의는 전 세계를 아우르는 네트워크를 기반으로 하기 때문에 전지구적 자본주의라고도 불린다. 한국의 자본주의와 문화의 발전과정은 서구의 자본주의와 문화의 발달과정에 많은 영향을 받았지만, 한국의 근대화는 일본을 통해서 반 강제적으로 이루어지고, 한국전쟁 그리고 압축적인 경제 성장을 거쳐 현대화가 진행되었으므로 서구와는 그 양상이 다르다.

후기자본주의 사회의 가장 큰 특징은 전 세계적 동질화이다. 한국의 후기자본주의 사회는 1987년 6월항쟁을 기점으로 도래했다고 볼 수 있다. 1980년대 한국은 군사정권의 종식과 민주사회로 거듭나려는

---

93.

<sup>17</sup> 원용진, (주 4), pp.19-21.

<sup>18</sup> Ernest Mandel, "*Late capitalism translated [from the German] by Joris De Bres*" (London : Verso, 1978).

정치적 변혁의 시대로 세대간·계층간의 불신과 갈등의 시대로 이야기할 수 있다. 1960년대까지 반공이데올로기의 지배 아래 대중은 정치적으로 자기검열을 시행하고, 1970년대가 억압적인 정치적 현실로 인해 평범한 사람들의 활동까지도 움츠러들었던 시기였다면, 1980년대는 5월의 광주항쟁을 비롯하여 정통성이 결여된 정권에 맞선 민주화 세력의 항거 등 정치적 격동과 사회적 소요가 지속되던 시기였다.<sup>19</sup> 1987년 6월 항쟁 이후 6·29선언<sup>20</sup>과 그 이후 진행된 일련의 민주화 과정, 무엇보다 대통령직선제 개헌의 쟁취와 그것이 발휘한 효과는 한국 사회에 큰 파장을 미쳤다. 그리고 비록 형식적 차원에 그치는 것이었다 하더라도 정치적 민주화가 대중문화 및 일상생활의 분위기에 미친 영향은 과거와는 비교할 수 없었다. 이런 점들을 감안한다면 한국 사회와 세계 사회와의 동질화는 자유와 소비가 만개한 1987년부터 시작되었다고 볼 수 있다.<sup>21</sup>

한국 사회의 민주적인 분위기는 1988년 서울올림픽을 거쳐 빠른 속도로 세계화가 진행되면서 더욱 확장되었다. 그 외에도 1987년 금지 가요 해금, 영화 대본 사전 심의제 폐지, 1988년 월북 작가의 작품 해금 등으로 이어진 문화에 대한 유화된 사회 분위기는, 1989년 베를린 장벽 붕괴와 1991년 소비에트 연방 해체로 인한 국제적인 냉전 종식으로 인해 더욱 가속화되었다. 현실 사회주의의 몰락은 사회주의 이념에

<sup>19</sup> 양은경, 「문화연구의 신수정주의 패러다임과 대중문화 비평 : 한국의 사례를 중심으로」, 『언론정보연구』 제 37호, (서울대학교 언론정보연구소 2000.12), pp.67-92.

<sup>20</sup> 노태우는 대통령 국민의 민주화 요구를 받아들여 이 선언을 통해 직선제 개헌, 김대중의 사면 및 복권, 시국사범의 석방, 선거법 개정, 국민 기본권 민 언론의 자유 신장, 그리고 지방자치제 실시 등 8개항을 제시하였다.

<sup>21</sup> 주은우, (주 6), p.313.

기반한 저항운동의 존재 근거를 무너뜨려 거대 이데올로기 시대의 종말을 가져왔다.

거대 이데올로기가 붕괴한 자리에는 소비자본주의가 침투했다. 경제적 풍요에 따른 소비의 확산은 새로운 세대와 새로운 공간 그리고 새로운 문화를 창출해 냈다. 1990년대 청년기에 들어선 신세대들은 압구정동, 홍대 앞, 신촌, 강남역 등의 새로운 소비공간 문화의 주역들이었다. 1989년 해외여행 자유화와 함께 유학이나 외래 문화를 직접적으로 경험한 이들은 키치적 감성을 앞세운 새로운 문화소비를 선보이며, 록, 카페, 마니아 문화, 컬트영화 등 대중문화에 대한 애착을 보였다.<sup>22</sup> 1990년대 초반에 신세대가 몰고 온 새로운 대중문화의 감성은 서태지 신드롬을 통해서 확인해 볼 수 있다.

이처럼 1980년대 후반부터 세계화와 후기 자본주의사회의 양상이 조금씩 보이기 시작한 한국 사회는 1994년에 민주적인 방식으로 문민정부가 들어섰고, 더 자유로워진 민주사회의 분위기 속에서 1998년에 국민의 정부로 이어졌다. 또한 한국에서는 문화 향유에 대한 관심이 계속 확장됐고, 이는 1990년대가 문화의 시대라고 불리는 원동력이 됐다. 1990년대 다양화된 한국의 대중문화는 텔레비전 방송과 인터넷과 같은 대중매체의 발달을 통해서 더욱 가시화됐다.

## 제 2 절 대중(Mass/Popular)문화의 두 가지 양상

대중문화는 그 용어가 어떻게 사용되느냐에 따라 이론적 정의와

---

<sup>22</sup> 기혜경, 「1990년대 전반 매체론과 키치 논의를 통해 본 대중매체 시대에 미술의 대응」, 『현대미술사학』 제 36집, (2014), pp.65-93.

분석적 초점 양상이 달라진다. 존 스토리는 『문화연구 문화이론』에서 대중문화는 사용 맥락에 따라 때로는 여러 가지 모순되는 것들로 채워질 수 있는 사실상 비어있는 개념적 범주라고 주장한다.<sup>23</sup> 일반적으로 정의되는 대중문화는 텔레비전, 라디오, 영화, 신문, 잡지, 음반 등의 대중매체(mass media)를 통해 많은 사람들이 손쉽게 접할 수 있는 문화이다. 대중문화에서 대중은 관점에 따라 정치적으로 부정적이거나 긍정적인 의미가 될 수 있다.

첫 번째로 수치상의 대중(mass)을 지칭하는 용어는 정치적인 의미로서 생산권력에 의해서 대량으로 만들어지고 배포된 문화를 수동적으로 받아들이는 대중을 지칭한다.<sup>24</sup> 두 번째로 중립적으로 긍정적인 함의를 가진 대중성(the popular)의 개념은 다수의 사람들이 향유하는 문화라는 의미에 가깝다. 1990년대에 한국 현대미술에서 보이는 대중문화의 경향은 두 가지 다른 의미의 대중문화를 모두 포괄하지만, 본 논문에서 중점적으로 살펴보는 1997년 이후 현대미술에서는 다수의 사람들이 향유하는 의미의 대중문화 개념에 조금 더 무게를 실었다.

한국에서 군부독재 시기까지의 대중문화는 이데올로기 유포의 장으로 기능했다. 그런 의미에서의 대중문화의 정의는 앞서 밝힌 전자의 수치상의 대중이라고 볼 수 있다.<sup>25</sup> 반면 문화예산이 증진되고 예술과 대중문화에 대한 인식이 바뀌기 시작한 1990년대 이후에는 대중문화를

<sup>23</sup> 존 스토리, 『문화연구와 문화이론』, 박모 역, (현실문화연구, 1994), p.13.

<sup>24</sup> 존 스토리, (주 23), pp.18-33.

<sup>25</sup> 문화산업이 취향이 최대 공약수인 저급 취향에 맞춰 대중문화를 생산한다는 지적이 많다. 대중 문화 수용자인 대중은 저급한 취향의 문화 생산물을 큰 저항 없이 받아들이고, 궁극적으로 비판 정신을 잃고 우민화되고 만다는 뉘앙스가 ‘대중문화=문화산업의 생산물’입장에 담겨있다. 원용진, (주 4), p.23.

후자의 의미인 다수의 사람들이 선호하고 향유하는 문화 그리고 사회 내 존재하는 다양한 삶의 방식의 총합으로 볼 수 있다.<sup>26</sup> 여기에서 대중문화는 다수의 사람들의 향유하는 문화라는 의미로 정의된다.

전자의 의미에서 대중문화는 19세기 산업혁명의 산물로써 대량생산과 대량소비로 대표되는 중산층의 본격적인 문화 참여와 함께 확장되었다. 전자의 대중문화는 산업적 발전에 기인하며, 대도시의 형성과 그 맥락을 같이한다. 19세기 이래 고급문화와 대립관계였던 대중문화는 미적으로 통속적인 대상으로 취급됐다. 고급문화는 예술의 영역에서 순수한 것, 자율적인 것, 창조적인 것, 그리고 혁신적인 것을 추구하는 반면, 대중문화는 저급한 것, 표준적인 것, 모조적인 것을 추구했다.<sup>27</sup> 대중문화는 산업화와 도시화와 함께 만들어진 새로운 문화로서, 당대 학자들의 연구대상이 되었다.

테오도어 아도르노(Theodore Adorno)와 막스 호크하이머(Max Horkheimer)로 대표되는 프랑크푸르트 학파는 대중문화가 생산수단을 가진 권력으로부터 주어지는 문화라는 점에서 이데올로기를 전파하는 수단으로 보았다.<sup>28</sup> 그들은 많은 사람들이 소비하는 대중문화는 민주적이고 평등해 보이지만 단조로운 소비 패턴을 조장하고 획일적 세계관을 갖게 함으로써 사회를 전체주의로 몰고 갈 가능성이 있다고 우려했다.<sup>29</sup> 그들은 대중문화라는 용어는 그것이 마치 대중이 자발적으로 만들어낸 문화라는 의미로 받아들여질 위험이 있기 때문에 부적절하다고

---

<sup>26</sup> 원용진, (주 4), p.26.

<sup>27</sup> 이영옥, 「현대미술과 대중문화: 양자의 관계가 제기하는 몇 가지 미학적 질문」, 『미학: 한국미학회』 30권 0호 (2001), p.382.

<sup>28</sup> 원용진, (주 4), p.207.

<sup>29</sup> 김창남, (주 16), pp.60-74.



보고 대신 문화산업(cultural industry)이라는 용어를 사용했다.<sup>30</sup> 또한 그들은 문화산업이 규격화, 상투성, 보수성, 허위, 조작된 소비상품 등의 특징을 가지고 있는 문화를 생산함으로써 노동계급의 정치성을 희석하며, 억압적이고 착취적인 자본주의 사회의 틀 안에서 대중의 정치, 경제적 참여를 제한한다고 보았다.<sup>31</sup>

그러나 같은 프랑크푸르트 학파에 속해 있었던 발터 벤야민(Walter Benjamin)은 대중매체의 기술적인 진보와 예술의 만남이 사회적 변혁을 주도할 것이라고 믿었다. 벤야민이 긍정적이게 본 예술의 변화는 대중들의 수용방식에 있다. 그는 대중매체를 통해서 확산된 대중문화는 대중들이 피카소와 같은 회화에 대해서 가졌던 보수적인 태도를 채플린과 같은 영화에 대해서 갖는 진보적인 태도로 바꿀 수도 있다고 주장했다.<sup>32</sup> 벤야민에게 있어서 현대의 문화적 기술을 진보적으로 활용할 수 있는 적극적이고 실천적인 생산자와 그것을 비판적으로 받아들일 수 있는 소비자 양 측 모두 중요한 의무를 지고 있었다. 그는 『생산자로서 저자(Author as Producer)』에서 더 많은 소비자가 생산자로 바뀌어 갈 것임을 희망적으로 주장하고, 기술의 발전과 예술의 조합이 사회에 긍정적인 영향을 끼칠 것이라는 사실을 믿었다.<sup>33</sup>

한국의 사회학회에서 대중문화에 대한 연구는 1980년대부터 꾸준히 이루어졌다. 대중문화에 대한 연구는 진보적·비판적 사회학의 흐름 속에서 수행되었다. 사회학 내에서 생산된 대중문화 연구들은

---

<sup>30</sup> 김창남, (주 16), p.65.

<sup>31</sup> 존 스토리, (주 23), p.27.

<sup>32</sup> Walter Benjamin, “*The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction*”, edited by Hannah Arendt, (London Penguin UK), 1938.

<sup>33</sup> Walter Benjamin, “*The Author as Producer*”, (New Left Review, Jul 1, 1970), Vol.0(62), p.83.

대체로 알튀세르의 이데올로기 이론<sup>34</sup>, 그람시의 헤게모니 이론<sup>35</sup>, 그리고 미디어에 대한 정치경제학적 접근법 등을 분석의 틀로 활용하였다.<sup>36</sup> 이러한 대중문화론의 유입은 1980년대 정권의 이데올로기에 힘을 실어주는 한국 대중문화에 대한 부정적인 시선으로 심화됐다. 당대 진보진영 연구자들의 입장에서 한국의 대중문화는 다양한 대중매체를 활용한 대중문화가 활성화됨과 동시에 강압적인 군사정권에 의해서 도구적으로 사용되었고, 이에 저항하는 민중문화의 개념이 등장하면서 대립체제가 강화되었다고 보았다.<sup>37</sup>

대중과 민중은 사회 구성원을 이루는 대부분의 사람들로 구성되어 있다는 공통점을 갖지만, 이념적인 차이에 기반해 다르게 정의된다. 대중은 신분, 계급 등의 구별이 없는 사람의 무리를 일컫는

<sup>34</sup> 알튀세르에 의하면 사회는 세 가지의 층위로 구성되는데 경제적 층위, 정치적 층위, 이데올로기적 층위가 그것이다. 그는 이데올로기 층위가 경제 층위를 결정하는 게 아니라 각 층위들이 상대적 자율성을 누린다고 본다. 알튀세르는 이데올로기가 단지 어떤 사상들의 집합체인 것이 아니라 구체적이고 물리적인 실체를 가지고 생산, 재생산되는 사회적 실천이라고 보았다. 자본주의 사회 내에서 이데올로기를 생산하는 사회적 제도들을 그는 이데올로기적 국가 기구라 불렀다. 가족, 종교, 교육, 미디어와 문화산업등은 사람들에게 세상에 대해 사고하고 표현하는 기구 역할을 한다. Louis Althusser, "*Ideology and ideological state apparatuses (notes towards an investigation)*." *The anthropology of the state: A reader* 9.1 (2006), pp.86-98.

<sup>35</sup> 대중문화와 관련해서 헤게모니 개념은 매우 중요한 의미는 가진다. 헤게모니의 핵심은 동의에 기반한 지배, 즉 타협을 통한 지배라는 데 있다. 대중문화는 서로 상충하는 이해와 갈등이 모순적으로 혼합되는 영역이 된다. 그람시의 헤게모니 이론에 따르면 대중문화의 의미는 구조주의도 아니고, 문화주의도 아니다. 문화의 의미는 구조와 실천의 접합에 의해 형성된다. 여기서 수용자 대중이 특정 텍스트를 어떻게 해독하고 실천하는가 하는 문제가 중요한 주제로 떠오르게 된다. 수용자 대중은 매우 다양하다. 따라서 각각의 집단은 각기 다른 방식으로 주어진 문화를 수용하며 해독한다. 경우에 따라서는 이를 통해 특정 집단이 타 사회 집단과 타 문화적 관습을 공유하는 현상이 만들어지기도 하는데 이를 하위문화라 한다. Antonio Gramsci, "*Further selections from the prison notebooks*", U of Minnesota Press, (1995).

<sup>36</sup> 주은우, (주 6), p.26.

<sup>37</sup> 김정섭, (주 15), pp.169-190.

말이다. 그리고 민중은 국가나 사회를 구성하는 일반 국민을 계급과 피지배 계급으로 구분한다.<sup>38</sup> 민중문화는 정치적인 민주화나 평화적 통일, 노동자 계급의 열악한 현실에 대한 인식, 지배집단의 비리와 부패에 대한 고발 등 정치적이고 이념적인 것에 집중되었다. 민중문화는 흔히 수동적인 대중과 능동적인 민중의 이분구조로 정의되었고, 소비문화를 조장하고 정권에 친화적이고 보수적인 대중문화와의 대립항으로 자신들의 정체성을 정의했다.<sup>39</sup> 그러나 1987년 6월항쟁 이후 이념의 장벽이 무너지고 냉전적 대립구도의 견고한 질서가 해체되어 가면서, 여가와 오락, 그리고 자기표현에 대한 대중적 욕구가 증대했다. 대중문화의 검열 완화와 함께 1987년을 기점으로 민중문화 자원의 상당 부분이 대중문화로 흡수되었다.<sup>40</sup>

대중매체는 대중문화를 유포하는 대표적인 기구로서, 1980년대부터 시각문화를 중심으로 발전했다. 발전한 대중매체를 통해 대중문화가 확산됐고, 이전 군부독재 시절 정권의 이데올로기의 유포의 장으로 기능했던 대중문화는 민주화 시대에 들어서 대중의 욕구에 따라 변화하는 소통의 장으로 거듭났다.<sup>41</sup> 1980년대 초부터 시작된 컬러텔레비전 방송, 1988년 서울올림픽을 계기로 증가한 VTR 보급, 1990년대 들어 본격화하기 시작한 영화산업의 폭발적 성장과 1995년 케이블 TV 방송, 1997년 초고속 인터넷의 시작 등 일상생활을 둘러싼 대중매체의 환경은 빠르게 영상과 대중들간의 소통을 중심으로 빠르게 재편되었다. 미디어 테크놀로지의 발달은 사진, 영상, 텔레비전, 컴퓨터,

<sup>38</sup> 원용진, (주 4), pp.26-40.

<sup>39</sup> 김창남, (주 16), pp.170-176.

<sup>40</sup> 김창남, (주 16), p.178.

<sup>41</sup> 원용진, (주 4), p.45.

인터넷 등의 전기·전자 매체의 확산을 가속화시켜 다양한 정보와 오락물이 시·공간의 물리적 제약에서 벗어나 전파되게끔 했고, 이는 한국의 세계화에 큰 역할을 했다.<sup>42</sup> 과거에도 많은 사람이 향유하고 즐기는 대중문화는 존재했지만, 그것이 미디어 혁명에 의해 새로운 차원으로 증폭된 것은 1990년대의 두드러진 특징이라고 볼 수 있다. 1990년대 경제적인 안정과 대중문화의 유포는 소비주의를 부추겼고 한국의 후기 자본주의 사회의 양상을 확장시켰다.

민중문화가 이념적 대립에 기반하여 지배계층과 피지배계층으로 사회 구성원을 나누어서 정의 내려었다면, 1990년대 이후 한국의 대중문화는 다양한 삶의 방식의 총합으로 정의된다.<sup>43</sup> 자본주의 사회는 불균등한 발전은 낳고, 이는 다양한 삶의 방식으로 이어진다. 물질적 자본이 풍요로운 집단이 있는가 하면 그렇지 못한 집단도 있다. 교육적 자본이 풍부한 집단과 그렇지 못한 집단, 남성과 여성, 도시 거주자와 비도시 지역 거주자 등 서로 다른 집단은 서로 다른 삶의 방식을 갖는다.<sup>44</sup> 자본주의의 불균등한 발전은 다양한 집단을 만들어 내고 그에 따른 다양한 삶의 방식을 형성한다. 이와 같이 다양한 형태의 주체가 생기게 되면, 과거 엘리트주의자들이 우려했던 바와 달리, 대중은 수동적으로 문화산업이 내놓은 획일적인 내용에 포획되지 않는다. 이들은 문화산업이 만든 내용에 반대하기도 하고, 또 보편적인 대중문화의 이데올로기와는 다른 문화적 가치를 창조하며 경합을 벌이기도 한다.<sup>45</sup>

---

<sup>42</sup> 기혜경, 「1990년대 전반 매체론과 키치 논의를 통해 본 대중매체 시대에 미술의 대응」, 『현대미술사학』 제 36집, (2014), pp.65-93.

<sup>43</sup> 원용진, (주 4), p.51.

<sup>44</sup> 원용진, (주 4), p.47.

<sup>45</sup> 원용진, (주 4), p.49.

1980년대 보편적인 대중문화와 다른 양상을 보였던 민중문화운동도 이러한 하위문화의 경합의 사례로 들 수 있다.

다시 앞선 논의로 돌아가서 대중문화를 수치적인 의미와 사람들이 선호하는 향유의 의미로 양분화 시킨다면, 후기 자본주의사회의 대중문화는 후자의 양상을 떨 수밖에 없는 구조를 가지고 있다. 그러므로 본 논문은 1997년부터 2003년까지 한국 현대미술에 나타난 대중문화의 경향을 정의할 때, 대중문화를 향유하는 다양한 위치의 사람들— 여성, 청소년, 노동계급, 피지배계급 등 —의 다양한 삶의 방식이 곧, 대중문화를 의미함을 다시 한번 강조하면서, 1990년대 이후 한국 현대미술의 양상을 살펴보고자 한다.

### 제 3 절 정부 문화정책의 변화

1990년대 정부의 문화정책의 대대적인 변화와 함께 대중문화의 저변이 넓어졌다. 1989년 정부 부처 내에서 ‘문화부’가 최초로 독립적인 부처로 자리를 잡고 본격적으로 문화예술 정책을 수립하기 시작했다. 1970-80년대의 ‘문화공보부’라는 부처 명에서도 알 수 있듯이, 문화는 정치·경제 영역의 정부 정책을 홍보하는 공보의 영역의 것으로 치부되거나, 검열성 심의제도가 말해주듯 불온한 여론을 차단해야 한다는 통제의 대상으로 취급되었다.<sup>46</sup> 예술 영역의 문화진흥도 1970년대까지는

---

<sup>46</sup> 1968년 공보부와 문교부 문화국을 합쳐 문화공보부가 되었다. (법률 제631호, 각령 제21호) 문화공보부 내에는 조사국, 공보국, 문화선전국, 방송관리국 등 네 가지 국이 있었는데, 이 시절 문화공보부는 문화선전국이라는 명칭에서도 알 수 있듯이 신문과 방송을 장악하며 언론통제와 프로파간다 기관으로서 활약했다. 1989년 문화부와 공보처가 분리되고, 1990년 예술원사무국을 포함한 문화부가

민족문화 중흥이라는 다분히 정치적 색채가 강한 이데올로기 정책의 성격을 띠고 있거나, 주권국가에 최소한 유지해야 하는 체면치레 정도에 머물고 있었다. 대중문화에 대한 정책 또한 진흥이 아닌 통제로 일관됐다.<sup>47</sup>

그러나 1994년 문민정부의 탄생과 함께 이루어진 문화체육부의 설립으로 예술을 비롯한 문화 분야는 중장기적 발전계획을 가지고 논의하고 실행해야 하는 영역으로 자리잡았다. 정부조직 측면에서 대중문화와 문화산업에 관한 업무를 공식적으로 실행한 것은 1994년 문화체육부에 문화산업국의 신설과 함께였다. 비록 오랜 시간이 걸리기는 했지만, 1996년 음악에 대한 검열성 사전심의가 사라지는 것을 필두로 대중문화의 영역에서 검열이 사라지기 시작했고, 또 1997년 일본 대중문화의 교류가 허용되면서 새로운 장르의 하위문화가 한국에 소개됐다.<sup>48</sup>

이 시기 한국의 사회는 삶의 질에 대한 관심과 더불어 사회 전 영역에서 문화를 화두로 한 많은 담론들이 전개되어 왔다. 이러한 담론들이 경제적 성장에만 치중하여 왔던 한국 사회의 발전에 대한 반성적 내용을 담고 있는가 하면, 다른 한편으로는 문화를 국가경쟁력의 중요한 기반으로 삼아야 한다는 수단적 성격을 동시에 담고 있었다.<sup>49</sup>

---

신설됐다. (대통령령 제12895호) 문화체육관광부

[http://www.mcst.go.kr/web/s\\_about/intro/history4.jsp](http://www.mcst.go.kr/web/s_about/intro/history4.jsp)

<sup>47</sup> 한국예술종합학교 한국예술연구소, 『한국현대 예술사대계 1990년대 VI』, (시공아트, 2005), pp.15-21

<sup>48</sup> 한국에서 일본대중문화 개방에 대한 논의는 1980년대 초부터 진행되었으며, 일본과의 적극적인 문화외교가 본격화 된 1990년 이후 논의가 활발해졌다. 이성환, 「일본 대중문화의 유입과 한일관계」, 『일본문화연구』 제53집(2015), pp.273-294.

<sup>49</sup> 문화부는 ‘문화주의’라고 하는 새로운 정책 이념을 제시하면서 국민의 문화향

문민정부 시절 시작된 정부 차원의 문화향유와 문화산업에 대한 관심은 1998년 국민의 정부에 들어서서 본격적으로 정책화됐다. 1997년 IMF 외환위기에도 불구하고 정부의 문화에 대한 지원은 늘어났다. 그리고 국민의 정부 시기인 1997년부터 2003년까지는 문화예산이 과거보다 큰 폭으로 증가했다. 문화에 대한 관심이 시민사회의 성장과 성숙을 지향한 것이든, 국가경쟁력의 확보에 보다 강조점을 둔 것이든 관계없이 큰 폭으로 증가했다. 1997년 6,000여억 원이었던 문화예산 규모는 2003년 국민의 정부 말기 1조 4000여억 원으로 2배 이상 늘어났고, 전체 정부예산 대비 점유율도 기존의 목표였던 1% 그 이상으로 늘어났다.<sup>50</sup>

---

수권 과 참여권을 신장하고 삶의 질을 추구하는 문화복지 실현에 중점을 두고 이를 국가발전 전략과 연계시켜 추진하기 위하여 “문화발전 10개년계획(1990-1999)”을 수립하였다. 이 계획에서는 관리와 통제, 규제 위주의 문화정책이 아닌 참여와 진흥, 조장에 초점을 둔 문화정책들이 제안되었고, 특히 문화수용자인 국민의 문화향수권 확대를 강조하는 등 정책 의 방향을 완전히 전환하겠다는 의지를 담고 있는 것으로 평가되었다. 이병량, 「한국 문화정책의 논리에 관한 비판적 연구: 평가준거의 구성과 시론적 평가」, 『한국거버넌스학회 학술대회자료집』 (2006.04), 한국거버넌스학회, pp.1-16.

<sup>50</sup> 정부예산 대비 점유율은 예술기금 등 기타 예산을 포함하느냐에 따라서 1.4%에서 1.6%로 조금씩 차이를 보인다. 이병량, (주 50), pp.3-5.

[표 1] 1997~2003년 정부의 문화예산 전체규모의 변화 추이				
	정부예산 (억원: A)	중앙문화부처예산		
		문화예산 (억원: B)	전년대비 증감률 (%)	점유율 (B/A)
1997	675,786	6,450.9	53.4	0.95
1998	702,635	7,990.2	23.9	1.14
1999	801,378	7,784.8	0.4	0.97
2000	887,363	11,555.6	48.4	1.30
2001	941,246	12,377.4	7.1	1.31
2002	1,058,767	13,384.7	8.1	1.26
2003	1,114,831	14,784.0	10.5	1.32
주: 박양우, 2012:320,323 재구성				

이러한 예산의 증가를 기반으로 도서관, 박물관 등 문화기반시설의 꾸준한 확충이 이루어졌으며, 문화산업 분야에 대한 정부의 대폭적인 지원이 이루어졌다. 문화예술의 경제적 가치와 국민의 문화향유는 문화예술 예산의 확대와 국가적인 관심으로 이어졌다.<sup>51</sup> 이는 이 시기에 활동했던 현대미술 작가들의 작업환경과 국내외 한국 현대미술 전시기획에 반영됐고, 또 공공미술관의 수적인 증가로 이어졌다.

1995년 본격적인 지방자치제의 실시와 함께 각 지역에서 시작된 공공미술관의 건립은 2000년대까지 계속 이어졌다.<sup>52</sup> 세계화 시대에 문화산업을 통해 가치를 창출하고자 한 정부의 노력은 다양한

<sup>51</sup> 박양우, 「한국 문화콘텐츠산업정책의 추세 분석」, 『예술경영연구』 제22집 (2012), pp.301-303.

<sup>52</sup> 서울시립미술관(1988)과 광주시립미술관(1992)을 시작으로 부산시립미술관 (1998), 대전시립미술관(1998) 등 여러 지·자체에서 도시의 문화산업적 측면을 확대하기 위해 1990년대 말부터 2000년대 초반 미술관을 개관했다. 이준은 한국의 공공미술관이 건립 당시부터 명확한 비전이나 미션보다는 지역사회의 요구에 의해 급하게 개관하다 보니 특징 없는 미술관으로 전락한 경우가 많다고 지적하고 있다. 이준, 「한국의 공공미술관 운영에 관한 비판적 반성 - 1995년 지방자치제 실시 이후를 중심으로」, 『한국 현대미술 새로보기』, (미진사, 2007), pp.406-407.



국제전시로 이어졌는데, 이는 한국의 비엔날레신드롬으로 대변된다.<sup>53</sup> 특히 1993년 《휘트니 비엔날레 서울전》이 국립현대미술관 과천관에서 소개되면서 비엔날레는 한국에서 새로운 전시형태로 인식되었다.

이병량은 1990년대 중반 이후 한국에서 다른 위상을 부여받은 문화정책이, 문화의 소비자(향유자)보다는 생산자(지자체, 문화기관) 지향적인 성격을 지니고 있다고 보았다. 그는 문화정책이 결과적으로 문화의 활발한 향유나 소비로 이어지지 않는다는 점을 비판했다. 그러므로 1990년대 후반 ‘문화예산 1%’로 상징되는 문화정책의 양적 확대와 문화 향유의 중요성이 이에 대한 화려한 수사에도 불구하고 국민들은 문화적인 향유의 기회에서 더 멀어졌다고 평가했다.<sup>54</sup>

이병량의 비판적 시각은 미술에 영역에도 그대로 적용되는데, 수적으로 늘어난 공공미술관과 국제 비엔날레는, 통계적으로는 많은 사람들이 방문하고 경험한 것으로 산출될 수 있지만, 문화정책에 기반한 미술의 문화산업화가 대중의 소비와 문화향유로 이어진 점은 재고해 볼 필요성이 있다. 정부 문화정책 변화에 따른 국제 미술행사의 확장에 대해서 박신익은 그러한 행사들이 실제로는 지자체의 요구와 정치적 논리, 이해관계들이 불가피하게 엮이게 된다고 지적하면서, 공무원의 성과주의적 시각에서 자유롭지 못한 점을 비판했다. 그는 계속해서 비엔날레와 미술관으로 대표되는 도시의 문화산업이 어떤 시각과 목표를

<sup>53</sup> 1995년이 “미술의 해”로 지정됨과 동시에 《광주비엔날레》가 신설됐고, 같은 해 《베니스 비엔날레》에서 한국관이 마련되었으며, 1996년 서울시립미술관의 《미디어시티 서울》의 전신인 《도시와 영상》전시가 개관됐고, 1998년 《부산국제아트페스티벌》이 출범했다. 1990년대 후반 비엔날레가 미술의 전시형태로 크게 유행한 뒤, 현재까지도 많은 지·자체에서 문화산업의 일환으로 비엔날레를 유지하고 있다.

<sup>54</sup> 이병량, 「한국 문화정책 논리에 관한 비판적 연구: 평가준거의 구성과 시론적 평가」, 『행정논총』, 제44권 2호, (2006) 서울대학교 행정대학원, pp.25-50.

갖고 계획을 이행해야 하는지에 대해서 질문해야 한다고 주장했다.<sup>55</sup> 결론적으로 1990년대 후반부터 시행된 문화정책은 2000년대까지 과부화된 양상을 낳았지만, 현대미술 작가들에게 있어서 미술의 목적과 또 대중과의 소통의 장을 만들어 주었다는 취지에서 의미 있는 변화라고 볼 수 있다.

---

<sup>55</sup> 김영민, 「한국비엔날레의 실태와 문제점」, 『경향신문』, 2006.10.17.  
[http://news.khan.co.kr/kh\\_news/khan\\_art\\_view.html?artid=200610171819321  
&code=210000#csidxb836ccd28735c7f94da97a5705f6bc5](http://news.khan.co.kr/kh_news/khan_art_view.html?artid=200610171819321&code=210000#csidxb836ccd28735c7f94da97a5705f6bc5)

## 제 3 장 포스트모더니즘의 수용과

### 한국 현대미술의 변화

한국 현대미술에서 나타난 대중문화의 경향은 과거 미술에서 중요시 여기지 않던 주변부의 주제들이 중앙으로 대두되기 시작하면서 나타났다. 과거 미술이 역사적 진보성에 근거하여 순수성, 원본성, 자기비판성 그리고 매체에 집중을 하면서 ‘예술을 위한 예술(arts for arts’ sake)’을 지향했다면, 오늘날의 미술은 과거 금기시되었던 성(性), 국가, 정체성 그리고 통속적이고 일상적인 대중문화의 주제들을 재현의 도구로 삼아 작품을 접하는 관객과의 소통을 시도한다.

포스트모더니즘은 양식적 진보에 근거한 역사적 거대서사(grand narrative)의 종말<sup>56</sup>과 저자의 죽음(death of author)<sup>57</sup>으로 대표되는 담론의 변화와 함께 진행됐다. 제3장의 1절에서는 서구에서 사회의 경제체제의 변화로 모더니즘의 진보성이 질문 받았던 1970년대 서구의 포스트모더니즘 이론의 전개를 간략하게 알아보고, 한국에서 포스트모더니즘을 받아들인 다른 두 시선 - 모더니즘과 민중미술 -에 의거하여 한국 현대미술의 변화를 살펴보고자 한다.

한국 현대미술에서 포스트모더니즘은 초기에는 모더니즘의 확장

---

<sup>56</sup> 거대서사에 대한 내용은 Jean-François Lyotard, “*The postmodern condition: A report on knowledge*” Vol. 10. (U of Minnesota Press, 1984). 참조

<sup>57</sup> 저자의 죽음과 저자의 정의에 대한 내용은 Barthes, Roland. “*The death of the author*” (1977)., Barthes, Roland. “*From work to text*” *The Novel: An Anthology of Criticism and Theory, 1900-2000* (1971), pp.236-41., Michel Foucault, “*What is an Author?*” *Contributions in Philosophy* 83 (2001): 9-22. 참조

된 양식으로 받아들여졌다. 그러나 모더니즘의 형식이 추상회화이고 포스트모더니즘을 대변하는 형식은 설치미술이라는 양식의 성급한 정의가 포스트모더니즘의 다층적인 이해를 어렵게 만들었다.<sup>58</sup> 모더니즘과 민중미술, 제도권과 비제도권으로 대표되는 한국 미술계의 기존 제도의 대립으로 포스트모더니즘 논쟁은 시작됐지만, 작가들의 작품 경향에 장르의 다변화를 불러 온 포스트모더니즘은 한국 미술계에 활력을 불어왔다. 특히 제도화된 미술 담론에 있어서 포스트모더니즘은 주변부로 한정 지어 지던 대중문화에 대한 논의를 심화시키면서, 이후의 한국 현대미술 작가들이 대중문화에서 보이는 일상적인 요소를 작업에 끌어들여 관객과의 소통을 시도할 수 있는 이론적인 기반을 만들어 주었다는 점에서 긍정적으로 볼 수 있다.

한국 현대미술에서 포스트모더니즘은 1980년대 후반에서 1990년대 초반에 이론적인 대립으로 시작됐다면, 1990년대 후반의 포스트모더니즘은 변화한 미술 제도와 함께 확장되었다. 다양한 대안공간과 사립미술관 그리고 공공미술관의 개관과 함께 확장된 미술 제도는 미술의 문화산업화를 부추겼다는 비판도 있지만, 한국 현대미술작가들이 활동할 수 있는 장을 넓혀주었다는 것은 부정할 수 없는 사실이다. 제3장의 2절에서는 세계와 동질화가 진행된 1990년대 전반에 한국 현대미술이 문화산업의 하나의 영역으로 확장되면서, 신자유주의에 영향을 받은 과정을 살펴해보았다. 1990년대 전반 대기업의 미술상을 통한 작가의 후원 그리고 대중적인 상품과 순수미술의 콜라보레이션은 현대미술의 생산 구조도 이제 더 이상 대중문화와 다른 점이 없다는 점을 시사한다. 그러므로 2절

---

<sup>58</sup> Chung Young-mok, “Postmodernism in Korea focus 1985 on”, (Hollym, 2015), p.5.

에서는 장르의 구분이 무의미해진 포스트모던 미술에서, 미술의 개념과 전시되는 공간의 변화 그리고 미술이 상품화가 되는 미술의 문화산업화에 대해서 살펴보고자 한다.

## 제 1 절 한국의 포스트모더니즘 수용

한국 현대미술계에서 포스트모더니즘에 대한 논의가 시작된 시기는 1980년대 후반이다. 이 시기부터 기존 미술 비평 언어로 설명하지 못하는 미술양식이 한국에도 등장하기 시작했고, 모더니즘 계열의 미술 이론가들은 모더니즘 이후 한국 현대미술의 변화를 설명할 수 있는 새로운 개념을 필요로 했다. 이 시기에 그들은 포스트모더니즘을 모더니즘의 확장된 하나의 양식으로서 이해했다. 반면에 민중미술계열의 미술이론가들은 포스트모더니즘을 서구 문화의 무분별적인 수용이라는 비판적인 측면에서 바라보면서, 현실비판적 리얼리즘 미술의 목적을 설명하기 위한 수단으로 ‘한국적’ 포스트모더니즘을 강구했다. 1980년대 후반부터 1990년대 초반까지 이어진 한국의 포스트모더니즘 논쟁은 제도권의 모더니즘과 비제도권의 민중미술의 대립을 심화시키는 기제로 작용했다. 제3장의 1 절에서는 후기자본주의사회의 문화논리로써 포스트모더니즘의 정의를 살펴본 뒤, 한국 현대미술계에서 모더니즘 계열과 민중미술 계열의 포스트모더니즘에 대한 이해를 정리하고자 한다.

### 1.1. 후기자본주의사회의 문화논리

포스트모더니즘은 후기자본주의사회의 문화논리이다. 포스트모더니즘은 미국을 중심으로 확장된 서구의 이론이었으므로 한국에서는 그 수용양상이 다르게 진행될 수밖에 없었다. 그러나 포스트모더니즘 담론의 확장에 있어서 서구와 한국의 공통적인 상황은 바로 산업사회에서 후기산업사회로의 이행이었다.<sup>59</sup>

프레드릭 제임슨(Frederic Jameson)은 포스트모더니즘을 세계를 아우르는 다국적 혹은 후기자본주의 사회가 생산해내는 문화의 한 양상으로 보았다. 후기자본주의라는 단어는 어네스트 만델(Ernest Mandel)의 『후기자본주의(Late Capitalism)』(1975)에서 유래된 것으로, 후기자본주의의 단계는 자본주의 발전과정에서 볼 때 시장자본주의 그리고 독점자본주의 이후에 등장한 전 세계를 아우르는 다국적 자본주의를 의미한다. 제임슨은 이 경제의 3단계에 대응하는 문화적 형태로써 사실주의, 모더니즘, 포스트모더니즘을 내세웠다. 후기자본주의 사회는 대중문화의 확산, 정보산업의 발달, 복지국가 등이 나타난 사회이다. 상품이 문화를 지배한 사회가 모더니즘이라면, 상품의 논리가 모더니즘의 예술까지도 포장한 사회가 바로 포스트모더니즘의

---

<sup>59</sup> 이러한 시대구분은 Ernest Mandel의 'Late Capitalism(1978)'에서 가져온 개념이다. 이는 Frederic Jameson의 기념비적인 저서 'Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism(1984)'에서 인용되어 사용되었다. Frederic Jameson, "Postmodernism, or, the cultural logic of late capitalism", (Duke University Press, 1991), p.8.

후기산업사회이다.<sup>60</sup>

유럽과 미국에서 경제의 터닝포인트는 1973년에서 1974년으로 여겨진다. 1950년대로 대표되는 경제의 황금시대는 지나가고 불안정한 시대가 도래했다. 아랍-이스라엘 전쟁(1973)의 여파로 유가가 상승하고, 그 결과로 이 시기에 유럽과 미국은 경제 호황 시대에서 위기의 국면으로 접어들었다. 서구의 산업을 대표하는 기관들은 새로운 금융상황을 맞닥뜨려야 했다. 대기업의 통합적인 생산체계 시스템의 발달로 노동자들은 비정규직이나 아웃소싱으로 대체되면서 고용의 안정성이 낮아졌고, 국제적 시장이 확장하면서 자본의 움직임이 더 커지고 잦아졌다. 이에 기업들은 이익의 창출을 제조에 기반한 생산산업에서 서비스산업으로 옮겼다. 산업사회가 분업과 대량생산으로 수요에 의해 공급이 이루어지던 사회라면, 후기산업사회는 서비스산업을 기반으로 공급이 넘치고 수요는 발달된 대중매체를 타고 인위적으로 부추겨진다. 이러한 사회적 변화 속에서 유럽과 미국은 후기자본주의 경제체제로 접어들었다.<sup>61</sup>

모더니즘과 포스트모더니즘의 가장 큰 차이는 거대서사에 대한 인식이다. 모더니즘은 진보적인 역사관을 믿는다. 다시 말해서 모더니즘은 인간이 계속 진보할 것이라는 믿음이 있었고, 역사적인 발전은 지속될 것이라고 믿었다. 전 세계를 통일적 관점으로 설명할 수 있는 하나의 진리가 있고, 그 진리를 성취하기 위해서 인간은 체계화되고 보편적인 지식을 지속해서 발전시켜 나가야 했다. 하지만 프랑스의

---

<sup>60</sup> Frederic Jameson, (주 59), pp.8-10.

<sup>61</sup> David Hopkins, “*After Modern Art 1945-2000*”, (Oxford University Press, 2000), p.197.

철학자 장 프랑소아 리오타르(Jean-François Lyotard)는 이러한 발전이 이제 끝났다고 주장했다. 그는 근대성(modernity)이 이미 시효가 지났고, 포스트모더니즘은 모더니즘의 연장이 아닌 그것의 한계를 극복하는 새로운 개념이라고 주장했다.<sup>62</sup>

이러한 리오타르의 견해는 프랑크푸르트 학파를 대표하는 위르겐 하버마스(Jürgen Habermas)의 견해와 상반된다. 1980년 하버마스는 모더니스트의 이상적인 관념이 지속 불가능하다는 것에 대해서는 리오타르의 견해에 동의했다. 그렇다고 하더라도 그는 계몽시대부터 이어졌던 근대성은 지속되어야 한다고 주장했다.<sup>63</sup> 하버마스에게 있어서 모더니즘은 아직 끝나지 않았다. 하지만 그는 당대의 모더니즘에 깊은 회의감을 느끼고 있었다. 하버마스는 모더니즘에 관한 담론을 역사 속에서 모더니즘의 의미를 찾는 데부터 시작했다. 그의 논지에 따르면 근대성이라는 개념 자체는 서구의 사회에서 전통과 결부되어 있었다. 중세시대, 르네상스, 계몽시기에 서구 사회에서의 근대성은 이전의 전통과의 연결선상에서 급진적인 의식을 찾아내는 일이었다.<sup>64</sup> 그러나 19세기 산업혁명 이후 근대성은, 과거의 근대성과는 그 성질을 달리하기 시작했다. 하버마스는 이를 ‘우리의 근대성’ 라고 정의했다. 하버마스가 말하는 우리의 근대성은 이전 전통과의 연결고리를 끊고, 인간의 지식에 대한 지속적인 진보에 대한 믿음과 사회적 그리고 윤리적 진보를 뜻하는 개념으로의 변모였다.<sup>65</sup>

---

<sup>62</sup> Jean-François Lyotard, (주 57), pp.1-20.

<sup>63</sup> Jürgen Habermas, and Seyla Ben-Habib, "Modernity versus postmodernity" New German Critique 22 (1981), pp.3-14.

<sup>64</sup> Jürgen Habermas, (주 63), p.3

<sup>65</sup> Jürgen Habermas, (주 63), pp.3-5.



하버마스에게 있어서 근대성이란 과학, 윤리(법), 예술의 영역이 조화를 이루며 사회를 진보적인 길로 이끌어어나가는 것이었다. 우리의 근대성이 도래했던 19세기 후반에 이러한 믿음은 낙관적이었고, 실제로 과학과 윤리(법)와 예술이 발전을 거듭하며 사회를 진보적인 방향으로 이끌었다.<sup>66</sup> 그러나 1980년대 사회는 세 영역의 조화가 깨지고, 과학은 경제의 성장만을 위해 발전하며 윤리성이 결여되고, 예술 역시 20세기 초 아방가르드 미술에서 더 이상 발전을 보이지 않는다고 주장했다. 하버마스에게 있어서 과학, 윤리(법), 예술 이 세 가지 영역은 각 영역만의 서사를 유지해야 했다. 이를 정상화하기 위한 마지막 저항은 이 세 영역을 다시 연결시켜 조화로운 방향으로 사회의 진보를 이끌어 나가는 것이었다.<sup>67</sup> 리오타르와 하버마스의 견해는 이처럼 모더니즘과 포스트모더니즘에 대한 두 대조적인 관점을 대변한다.

포스트모더니즘에 경제의 발달단계를 적용한 제임슨은 포스트모더니즘의 출현은 세계화와 밀접한 관계를 갖고 있다고 설명했다. 제임슨은 포스트모던 사회에서는 역사에 대한 감각이 소멸되었다고 주장했다.<sup>68</sup> 그의 이러한 단편성의 개념은 리오타르가 사회적 경험의 유기적인 통일성과 거대서사에 대한 주장과 일치하는 부분이 있다. 이처럼 서구에서의 포스트모더니즘에 관한 담론은, 후기 혹은 다국적 자본주의의 문화논리로 서 모더니즘의 진보성이 1960년대 후반 이후 막다른 곳에 이르렀다는 것은 사실을 기반으로 진행됐다.

대중문화와 소비문화, 여성운동, 정체성, 제3세계운동 등 모더니

<sup>66</sup> Jürgen Habermas, (주 63), pp.4-5.

<sup>67</sup> Jürgen Habermas, (주 63), pp.5-7.

<sup>68</sup> Frederic Jameson, (주 59), p.10.

즘 시기에 주변부에 있던 다양한 삶의 방식이 중심으로 들어 온 포스트 모던시대의 특징은 한국의 사회에도 적용될 수 있다. 그러나 제2장 1절에서 언급한 한국의 독특한 사회 상황에 기반한 포스트모더니즘은 그 양상을 달리해 굴절되어 수용됐다. 그러므로 한국에서의 포스트모더니즘은 서구와 비교할 때 영역에 따라 차이를 보인다.

## 1.2. 모더니즘 계열의 포스트모더니즘 정의

앞서 언급한 바와 같이 포스트모더니즘은 후기자본주의 사회의 문화논리임으로 사회적 상황과 분리해서 다룰 수 없는 주제이다. 그러나 한국 현대미술에서 포스트모더니즘에 관한 논의가 처음 시작된 시기에는 사회적 맥락보다는 양식적인 측면을 중심으로 논의가 진행됐다. 대중문화의 이미지와 텍스트를 넘나드는 새로운 미술의 등장에 따라 당대 미술 이론가들은 새로운 비평 언어가 필요했고, 이러한 상황에서 동시대의 문화논리로 대두되던 포스트모더니즘은 그들의 관심의 대상이 되었다.<sup>69</sup>

한국 미술계에 포스트모더니즘이라는 용어가 처음 등장한 것은 1985년이였다. 김복영은 《프론티어 제전》(1985)에서 비평문 「후기 모더니즘에 있어서 미술의 과제: 위대한 초국을 위하여」를 발표하면서 후기(포스트)모더니즘을 모더니즘의 한계를 넘어 형식과 의미를 결합해 낼 수 있는 미술의 대안으로 보았다.<sup>70</sup> 그는 국전을 중심으로 활동했던

---

<sup>69</sup> 문혜진, 「시대적 거울로서의 틈새 공간: 문화번역과 한국 포스트모더니즘 미술비평」, 『한국근현대미술사학』 제21호(2010.12), 근현대미술사학회, p.49.

<sup>70</sup> 김복영, 「후기 모더니즘에 있어서 미술의 과제: 위대한 초국을 위하여」,

작가들이 한국 현대미술의 1세대라면, 모더니즘은 2세대이고 포스트모더니즘은 3세대로 보았다. 계속해서 그는 포스트모더니즘이 모더니즘 내에서 역사, 서사, 의미 등을 첨가하고 다원성이라는 틀로 순수미술의 모든 범위를 아우른다고 설명했다.<sup>71</sup> 포스트모더니즘을 한국 현대미술의 계보로 설명하는 김복영의 관점은 한국 현대미술에서 모더니즘의 위치를 공고히 하고 형식적인 측면에서 포스트모더니즘을 이해했음을 알 수 있는 대목이다.

김복영, 서성록, 이일과 같은 모더니즘 계열의 이론가들은 포스트모더니즘 담론에서 고급문화와 대중문화의 경계 흐림을 여러 포스트모더니즘 형식의 특징 중 하나로 접근했다.<sup>72</sup> 양식적 특징에 입각해 포스트모더니즘을 모더니즘 미술의 상대항으로 이해한 이들은 ‘환원과 확산’<sup>73</sup>과 같은 개념을 사용해 포스트모더니즘을 미술의 틀 자체를 부인하는 반(反)모더니즘이 아닌 모더니즘의 양식적인 한계를 보완해주는 확장의 개념으로 바라보았다.<sup>74</sup>

문혜진은 모더니즘 진영의 이론가들이 포스트모더니즘을 자신들의 모더니즘 이론을 정당화 시키기 위한 중심논리로 사용하면서, 결국 한국

---

1985년 《프론티어 제전》 강연회, 1985, 페이지 없음.

<sup>71</sup> 김복영, 오광수, 성완경, 「80년대 후반의 한국미술과 미술의 새 기류」, 『계간미술』, 1988년 봄, pp.58-64.

<sup>72</sup> 포스트모더니즘 담론에 가장 대표적인 이론가인 서성록이 정리한 한국 포스트모더니즘의 경향의 네 가지 경향은 다음과 같다. 1) 서구 미술사조에서 유래한 작업들 2) 후기산업사회로의 이행의 결과로 신세대 소그룹의 작업들 3) 탈모던 작업들 4) 양식적 혼성모방의 작업들. 대중문화와 미술의 경계흐림은 두 번째와 네 번째 경향에 해당된다. 서성록, 『한국미술과 포스트모더니즘』, (미진사, 1993), pp.56-68.

<sup>73</sup> 이일, 「다시 환산과 환원에 대하여」, pp.6-11. 문혜진, (주 69), p.51. 재인용.

<sup>74</sup> 이일, (주 75), pp.6-11.

현대미술 이론가들의 정치적 입장과 결부되어 이분의 원리로 작용했다고 지적했다. 이러한 대립적 입장은 1989년 민중미술 계열의 이론가들이 [미술비평연구회]를 창립하면서 더욱 심화됐다. 민중미술의 당파주의적 미술관에 반하여 포스트모더니즘에 관한 논의를 가장 활발하게 펼친 이는 서성록이었다. 서성록은 포스트모더니즘을 후기 산업사회 내지는 도시문명사회의 특징을 예술적 수원으로 파악하면서 보다 원대한 시각으로 민주적인 미술문화를 창출해내는 목적의 미술로 이해했다.<sup>75</sup> 서성록은 또 포스트모더니즘을 후기 산업사회의 도시적인 대중성, 익명성, 시민성을 발견하여 중산층의 삶의 질감을 찾아내되 극단에 흐르지 않는 가치중립적인 태도로 보았다. 한국의 모더니즘은 낡고 리얼리즘은 험악하다고 보았던 서성록의 입장에서 포스트모더니즘은 새로운 미술을 설명할 수 있는 중립적인 개념이었다.<sup>76</sup> 서성록을 포함한 모더니즘 이론가들의 포스트모더니즘에 대한 입장은 현실비판적 리얼리즘에 입각한 민중미술계열에 의해서 강하게 비판 받았다.

1990년대에 들어서는 한국 사회의 변화에 대응하는 미술의 변화를 포스트모더니즘이라는 단어에 근거한 양식적인 차원으로만 이해한 모더니즘의 입장은, 이후 1990년대 전반에 들어서 세계의 미술의 조류가 시차 없이 들어오고 한국의 미술가들이 국제적 무대에서 활발하게 활동하면서 조금씩 입지를 잃었다. 문혜진은 짧은 시기 동안만 급작스럽게 타올랐던 포스트모더니즘의 열기가 꺾인 데에는 여러 이유가 있겠지만, 포스트모더니즘을 차세대 방법론으로 상정하고 공격적인

<sup>75</sup> 서성록, (주 72), p.70.

<sup>76</sup> 서성록, 「낡은 모더니즘과 험악한 리얼리즘의 극복: ‘현상’ 동인전에 부쳐」, 『현상』, 1989. 페이지없음.

공세를 전개하던 모더니즘 진영의 내재적인 한계를 가장 큰 요인으로 보았다.<sup>77</sup> 차세대 비평 언어를 찾으려는 의도로 급하게 구축된 모더니즘 진영의 포스트모더니즘론은 미적 자율성에 입각한 기존의 미술 형식에 서구의 담론을 억지로 접합시켰다. 이 방식은 세계와의 시차가 적어질수록 괴리가 깊어졌다. 이론적 모순과 실제 현장과의 간극이 더해지면서 모더니즘을 대체하기 위한 포스트모더니즘론은 지지 기반을 점차 상실해갔다.

### 1.3. 민중미술 계열의 포스트모더니즘 정의

반대로 민중미술의 입장에서는 대중매체를 통해 퍼져나간 대중문화가 사회환경에 미치는 영향을 지각했다. 그들은 혼성모방이나 해체와 같은 양식적 변화에 의거한 미술 내적의 변화를 철학적 그리고 사회학적인 측면에서 바라보았다.<sup>78</sup> 1980년대 [현실과 발언]에서 1990년대 초반 [미술비평연구회]까지 이어진 민중미술 계열의 포스트모더니즘과 대중문화에 대한 논의는 대중매체의 시각이미지가 범람하는 사회 속에서 이들과는 다른 이미지로서의 예술작품의 역할과 수행성을 논의했다.<sup>79</sup>

모더니즘 계열의 이론가들이 현대미술과 대중문화의 경계 흐림을 하나의 포스트모더니즘 미술의 양식으로 받아들여 모더니즘의 확장을 이야기했다면, 민중미술 계열의 진보적인 이론가들은 제1세계의

---

<sup>77</sup> 문혜진, (주 69), p.39.

<sup>78</sup> 문혜진, (주 69), p.53.

<sup>79</sup> 기혜경, 「문화변동기의 미술비평」, 『한국근현대미술사학』, 제25권 (2013), pp.111-143.

문화논리로서의 포스트모더니즘의 신식민주의적인 수용과 대중문화 확장의 이데올로기적인 측면을 부각했다.<sup>80</sup> 그들은 포스트모더니즘을 미술 형식으로만 언급하는 것에 조심스러운 입장을 취했지만, 포스트모더니즘 수용의 필요성을 절감하고, 그것이 미술 형식의 유연성과 내용의 상보성을 강조한다는 사실을 인지하고 있었다.<sup>81</sup>

민중미술 계열의 이론가들은 모더니즘 계열의 포스트모더니즘에 대한 이해가 단편적인 점을 비판했다. 이영철은 「80년대 미술에 있어서 모더니즘과 리얼리즘 사이」에서 모더니즘 계열의 포스트모더니즘 대응 논리가 보편성이라는 모더니즘의 가치를 그대로 계승하는 현실 순응에 불과하다고 주장했다.<sup>82</sup> 심광현 역시 「탈모던주의자의 중성적 이데올로기」에서 서성록으로 대표되는 모더니즘 계열의 포스트모더니즘 이론을 비판했는데, 중층적 모순이 복합 작용하는 현실 자체를 외면하고 현실의 가상적 표지와 그 이미지만을 피상적으로 취하는 탈모던 미술은 아무런 의미가 없다고 주장했다. 그는 현실의 역동적 발전과 풍부한 미적 형상은 민중의 역사 현실에 중심을 두고 세계 문화를 주체적으로 수용해나갈 때 획득할 수 있다고 설명했다.<sup>83</sup> 민중미술 계열을 대표하는 이영철과 심광현의 논의를 종합하면 그들은 비판적 현실주의로서 새로운 리얼리즘을 추구하는 민중미술을 포스트모더니즘의 ‘한국적’ 형식으로 인지하고 있음을 유추해 볼 수 있다.

---

<sup>80</sup> 심광현, 「80년대 미술운동의 쟁점과 90년대 미술문화의 전망」, 『문화변동과 미술비평의 대응』, 미술비평연구회 역, (시각과 언어, 1993), pp.13-42.

<sup>81</sup> 심광현, (주 55), p.23.

<sup>82</sup> 이영철, 「80년대 미술에 있어서 모더니즘과 리얼리즘 사이」, 『가나아트』, (1989.9/10), pp.133-137.

<sup>83</sup> 심광현, 「탈모던주의자의 중성적 이데올로기」, 『월간미술』, (1980.11), pp.59-62.

작가로서 한국 포스트모더니즘 논의에 활발하게 참여한 박모 또한 민중미술 계열의 포스트모더니즘 논의에 힘을 실어 주었다. 그는 1991년 1월에 발표한 「포스트모더니즘의 의미와 한국미술」에서 한국의 유독 진보적인 정체성이 배제된 상업적인 포스트모더니즘의 인식에 문제를 제기했다. 그는 포스트모더니즘이 모더니즘의 대한 극복과 대안이어야 한다면, 한국에서의 포스트모더니즘 미술은 1970년대의 단색화가 추구했던 ‘형식, 순수성, 환원주의, 예술의 자율성’을 부정하고 ‘내용, 정치성, 반엘리트주의 및 민중적’ 성격을 표방해야 한다고 주장했다.<sup>84</sup> 계속해서 그는 한국에서 나타나는 포스트모더니즘의 부정적인 현상은 미국식 대중문화와 소비자본주의를 재생산하는 텔레비전 쇼 프로그램과 놀이공원에서, 그리고 긍정적인 현상은 ‘통일운동, 노동현장의 걸개그림’에서 볼 수 있다고 진단했다.<sup>85</sup> 그가 정의한 한국적 포스트모더니즘은 민중미술과 공유하는 지점이 크다는 것을 확인할 수 있다.

과열됐던 한국의 포스트모더니즘 논쟁은 1993년 [미술비평연구회]의 해체로 모더니즘 계열과 민중미술 계열 중에서 하나의 축이 부재하면서 자연스럽게 잦아들었다. 또 이영철, 이영욱, 박찬경 등 현실 비판적 현실주의로서의 리얼리즘을 주장하던 이론가들이 한꺼번에 미국으로 유학을 가면서 비평의 공백 현상이 빚어졌다.<sup>86</sup> 같은 시기에 한국에서도 세계화가 진행되면서 미술계에 국제적인 행사들이 몰아치듯 개관했다. 급작스럽게 몰려온 세계화의 조류에서 한국 미술계는

<sup>84</sup> 박모, 「포스트모더니즘의 의미와 한국미술」, 『문화변동과 미술비평의 대응』, 미술비평연구회 역, (시각과 언어, 1993), pp.145-173.

<sup>85</sup> 박모, (주 84), p.150.

<sup>86</sup> 문혜진, (주 69), p.42.

세계 미술계와 시차를 같이하게 됐고, ‘한국적’ 포스트모더니즘을 찾기 위한 민중미술 계열의 이론가들의 노력도 서서히 줄어들었다. 이 시기에 세계화, 민주정권의 출범, 그리고 문화산업이 전격적으로 진행되면서 민중미술이 주장했던 미술의 대중화는 현장미술로서 사회의 현실을 담는 창으로서의 대중화가 아닌, 그들이 우려했던 것처럼 미술이 소비문화에 종속되는 방식으로 나타났다.

## 제 2 절 미술개념 · 공간의 확장

시각매체의 발전에 따른 대중문화의 폭발적인 확장은 1990년대를 이미지 범람의 시대로 만들면서 미술계의 구성원들로 하여금 미술의 역할에 대해 질문하게 했다. 또 한국의 포스트모더니즘이 모더니즘과 민중미술의 분할론에 걸맞지 않는 새로운 미술 작품들의 경향을 설명하는 언어로 소개되면서, 그에 따른 미술의 개념과 범주에 재정의가 요구됐다. 고급문화와 대중문화의 경계가 흐려지면서 미술이 순수미술(fine art)이라는 말보다 시각예술(visual art), 혹은 시각문화(visual culture)라는 단어로 정의되기 시작했다.<sup>87</sup> 시각문화는 대중문화 및 일상의 이미지를 포함하는 전반적인 예술과 문화를 지칭한다. 순수미술에서 시각예술로의 미술을 지칭하는 용어의 변화는 단순한 용어상의 문제가 아니라 미술의 개념과 범주가 변화하고 있음을 의미한다. 더 나아가, 이러한 변화는 미술의 범주가 내용과 형식을 넘어

<sup>87</sup> 기혜경, 『대중매체의 확산과 한국현대미술: 1980~1997년을 중심으로』, 홍익대학교 박사학위논문, pp.170-175.



기능까지도 확장되었음을 알 수 있다.<sup>88</sup>

대중문화는 미술의 근본적인 패러다임의 변화를 가져왔다. 미술 또한 거대 이데올로기의 대립적인 담론에서 벗어나 다양한 삶의 방식에 관심을 가졌다. 시대를 대표하는 미술경향에 대한 집착은 줄어들고, 작가의 개별적 특성이 두드러지기 시작했다. 일상에 대한 다양한 모색과 소통을 향한 의지가 주요 화두로 작용하게 되었으며, 그것이 미술의 영역을 일상의 영역으로 확장시키는 데 핵심적인 역할을 했다.<sup>89</sup> 또 대안공간과 사립미술관의 건설 붐을 통해 대중은 미술을 만날 수 있는 창구가 더욱 늘어났으며, 대중과의 직접적이고 체험적인 소통을 위하여 공공미술이 설치되었고, 국내외 레지던시 프로그램은 작가들의 문화교류와 네트워킹 등 세계화와 일상에 대한 관심을 충족시키는 데 많은 기여를 했다.<sup>90</sup>

시각매체와 대중문화가 확장한 1990년대 이후 미술은 전통적인 의미의 회화와 조각의 영역에 한정되었던 때와 달리, 작품이 제작되는 사회 문화적 환경과 소통되는 과정 등이 더 중요한 요소로 떠올랐다. 미술은 사회적 변화 속에서 대중문화와 다른 역할을 찾기 위해서 노력했다. 그러나 반대로 상품의 무형가치가 중요해진 후기 자본주의 사회에서의 미술은 기업의 마케팅 전략으로 이용되기도 했다. 특히 기업이 이미지를 위해 미술관을 짓고 작가들을 후원하면서 미술 자체가

---

<sup>88</sup> 기혜경, (주 87), p.175.

<sup>89</sup> 안소현, 「일상성에 대한 모색과 소통을 향한 의지: 2000년대 한국 현대미술」, 『22명의 예술가, 시대와 소통하다』, 전영백 역, (공리출판, 2010), pp.411-439.

<sup>90</sup> 서성록, 『한국의 현대미술』, (문예출판사, 1994), pp.185-186, 222, 248. 박신의, 「문화교류와 새로운 창작의 거점, 국내 레지던스 프로그램」, 『월간미술』, (2008. 8), pp.110-111 참조.

문화산업이 되었다는 비판을 받기도 했다.

## 2.1. 전시공간의 변화

1990년도 전반에 미술의 제도 측면에서 주목할 사항은 공공미술관과 사립미술관의 개관과 대안공간과 미술경매회사의 설립, 레지던시와 대안적 비평공간과 비평지의 생성을 들 수 있다.<sup>91</sup> 특히 대안공간과 사립미술관 그리고 레지던시의 확장은 미술제작과 전시방식에 변화를 가져왔다. 대안공간은 이전의 제도화된 미술계에서 허락되지 않았던 자율적이고 모험적인 미술실험을 가능하게 한 공간적 기반이 됐고, 대기업의 자본을 중심으로 열린 사립미술관과 아티스트 레지던시는 지원을 통한 작가 선별과 미술상과 같은 제도를 통해 경쟁적으로 젊은 작가들을 소개했다. 사립 미술관은 전시의 기회를 그리고 레지던시는 작업에 필요한 환경을 마련해 주면서 작가들로 하여금 국제적 무대에서 활동할 수 있는 발판을 마련해 주었다.

1990년대 이전에는 현대미술을 수집·연구·전시하는 미술관이 국립현대미술관과 호암미술관 정도밖에 없었지만, 1990년대 들어서는 이러한 활동을 할 수 있는 여러 사립미술관이 개관했다.<sup>92</sup> 각 지역에서는 비엔날레로 대표되는 대규모 미술행사를 기획하는 일이 잦아지면서

---

<sup>91</sup> 배수희, 「세계와 동시대성을 확보한 한국미술: 1990년대 한국 현대미술」, 『22명의 예술가, 시대와 소통하다』, 전영백 역, (공리출판, 2010), pp.273-295.

<sup>92</sup> 1990년대 전반 개관한 사립미술관으로서는 호암갤러리(1992), 토탈미술관(1992), 환기미술관(1992), 성곡미술관(1995), 아트선재센터 경주(1995), 일민미술관(1996), 금호미술관(1996), 아트선재센터 서울(1998), 로댕갤러리(1999)가 있고, 2000년대는 삼성 리움미술관(2004)이 개관하면서 현대미술을 대중에게 소개할 수 있는 장이 늘어났다.

현대미술을 접할 수 있는 기회가 폭 넓게 늘어났다.<sup>93</sup> 또 미술관과 화랑 중심의 전시 시스템에서 상대적으로 활동의 폭이 좁았던 젊은 미술가들이 중심이 되어 비영리 대안공간이 출범했다. (주)쌔지가 쌔지스페이스의 전신인 쌔지아트스페이스(1998)를 개관하면서 레지던시 프로그램을 운영했고, 대안공간 루프(1999), 대안공간 풀(1999), 프로젝트스페이스 사루비아(1999)등 작가들이 자유로운 활동을 할 수 있는 대안공간이 연달아 생기면서 한국 현대미술의 지형도가 바뀌었다.<sup>94</sup> 이러한 대안공간에서의 활동은 1980년대 후반에서 1990년대 초반 최정화와 김형태가 ‘발전소’, ‘곰팡이’, ‘오존’, ‘살’ 같은 카페를 운영하면서 보여주었던 통속적이고 대중친화적인 대안적 정서와 공유하는 지점이 있었다.<sup>95</sup>

대안공간에서는 미술전시뿐만 아니라 아카데미 운영, 워크숍, 퍼포먼스, 이벤트, 영화상연, 공연 등 다양한 문화활동이 이루어졌으며, 작품의 판매에 목적을 둔 기존 상업화랑의 운영방식과 큰 차이를 보였다. 대안공간이 들어서면서 스타작가에만 집중하던 상업갤러리와 중견화가에게만 기회를 주었던 미술관에서도 그동안 기회를 얻지 못했던 작가들이 작품을 발표할 기회를 갖게 되었을 뿐만 아니라, 갤러리와 미술관의 기준으로 수용될 수 없었던 실험적 미술을 통해서 새로운 미술 담론이 생성되었다.

미술담론 형성에 주목할 만한 활동으로는 1998년 창간한

<sup>93</sup> 배수희, (주 91), pp.288-289.

<sup>94</sup> 배수희, (주 91), p.289.

<sup>95</sup> 김홍희, 「대안공간의 의미와 전망」, 『한국 화단과 현대미술』, (눈빛, 2003), p.108.

『포럼A』와 같은 대안적 비판활동이다.<sup>96</sup> 『포럼A』는 대안공간 풀과 연대하며 세미나, 좌담, 출판물을 통해 기존의 미술담론과 제도에 저항하는 활동을 펼쳤다. 여기에 초고속 인터넷 시대를 맞아 1999년에 개설된 ‘이미지 속닥속닥’ 같은 인터넷 미술 사이트가 가담하면서 정보의 공유와 비평활동이 미술잡지나 학술대회 중심으로 이뤄지던 방식을 벗어나게 되었다. 인터넷의 보급과 젊은 미술가들의 대안적 저널리즘의 확산으로 다양한 목소리의 토론이 활성화되었고 출신학교와 활동지역, 정치 이데올로기에 따라 편협한 미술담론이 형성되던 한국미술계가 성숙할 수 있는 계기가 되었다.<sup>97</sup>

이 시기 사립미술관들은 경제적 그리고 제도적인 지원을 통해 젊은 작가들의 발굴과 후원을 진행했다. 과거 한국 전통미술을 중심으로 연구와 전시를 진행하던 호암갤러리는 2001년 《아트스펙트럼》전을 개최하면서 급변하는 미술환경에 반응했다. 일민미술관, 아뜰리에 에르메스, 코리아나미술관, 두산갤러리, 아트선재센터 등의 사립미술관도 2000년대 초반부터 전도 유망한 젊은 작가를 경쟁적으로 선점하면서 한국 현대미술의 다변화에 일조했다.<sup>98</sup>

<sup>96</sup> 1997년 미술가들이 주축이 되어 대안적 비평을 하는 그룹으로 결성되었으며 1998년부터 격월간으로 <포럼A>를 발간했다. “그러므로 ‘포럼A’는 세미나, 포럼, 심포지엄, 좌담, 카탈로그 등에서의 말을, 전시회의 ‘부대행사’보다는 훌륭한 독립적인 실천으로 간주한다. (중략) 포럼A는 70년대 ‘한국모더니즘’의 개념어들과는 달리 되도록 문법을 지키고, 80년대 ‘민중미술’의 발언처럼 독트린의 딜레마에 빠지지 않으며, 90년대 ‘한국 포스트모더니즘’의 수다처럼 자기가 하는 말을 자기도 모르는 일이 없도록 노력할 결심이다.” 한국미술의 점진적 변혁 ‘포럼A’의 소개, 『포럼A』, (창간준비호, 1998), 페이지없음.

<sup>97</sup> 배수희, (주 91), p.290.

<sup>98</sup> 1980년부터 급격히 증가해온 한국의 미술수상제도를 연구한 논문으로서 박지수의 『한국 미술수상제도 연구』, 2015, 서울대학교 미술경영 석사학위논문. 이 있다. 박지수는 이러한 미술상은 기업의 브랜드 이미지에 맞게 기획, 개발되어 아트마케팅의 일환으로서 기업의 장기적인 이익을 위해 개최되었다고 보았다.

작가들의 작업이 스튜디오가 아닌 다양한 곳에서 이루어지기 시작했다. 작품의 전시도 과거 화이트큐브로 대표되는 모더니즘적 미술관이 아닌 일상과 맞닿은 곳에서 진행하는 실험이 젊은 작가와 큐레이터를 중심으로 잦아졌다. 그 중 1999년부터 현재까지 단발적으로 진행된 《공장미술제》는 주목할 만하다. 《공장미술제》는 1999년에 경기도 이천의 양말공장에서 전국 8개 대학의 미술대학 학생들을 중심으로 진행되었다. 대형 설치미술, 영상, 미디어, 조각 회화를 망라한 공장 미술제는 대안적 성격으로 좋은 반응을 얻었다. 제2회 때는 문예진흥원 전시기금으로 5천만 원을 수여 받아 1억여 원의 예산으로 진행된 공장미술제는 참여대학이 28개로 늘어나면서 젊은 청년작가들의 연합행사로 진행됐다.<sup>99</sup>

1990년대 소위 신세대 작가로 불리는 젊은 작가들의 작업은 집단보다는 개인을 권위보다는 자유를 내세웠다. 이미지로서 시대정신을 표현한 신세대 작가들은 영상, 사운드, 설치 등의 복합매체 형태로 제시되는 미디어 작업을 중심으로 작품활동을 진행했다. 시각위주의 작품 감상에서 벗어나 청각이나 여타의 감각을 공감각적으로 활용한 이들의 작업은 관객의 참여가 직접적으로 요구되며, 작품 감상에 있어서도 시간성이 요구됐다. 더 나아가 이들의 작품이 놓이는 맥락과 장소와 공간은 작품을 해석함에 있어 중요한 요소로 작용했다. 설치를 동반한 참여미술은 작품제작과 완성과 관련된 오랜 스튜디오의 관행을 흔들었다. 작품의 제작과 유통, 수용을 둘러싼 개념의 변화는 한국 현대미술의 이분법적인 구조를 넘어 새로운 개념을 미술에 등장시켰다.

---

<sup>99</sup> 조현욱, 「제2회 ‘공장미술제’ 서울 창동 샘표건물서 개막」, 『중앙일보』, (2000.08.17).

김홍희는 새로운 전시공간과 신세대 작가들의 출현을 한국 포스트모더니즘의 전모로 보았다. 미술의 제도적인 변화와 젊은 작가들의 주체적이고 독창적인 발상이 미술계의 변화를 이끌어냈다고 보았다.<sup>100</sup> 신세대 작가들의 활동과 작업양상만을 한국 포스트모더니즘의 전모로 볼 수는 없다. 그러나 대기업에서 후원하는 사립미술관과 레지던시의 출현, 대안공간에서의 작가들의 관습에 얽매이지 않는 활동으로 고급미술과 대중문화의 경계 흐리기를 통한 미술의 대중화에 어느 정도 역할을 한 것은 긍정적으로 볼 수 있는 사실이다.

### 3.2. 미술의 문화산업화

한국 모더니즘 계열 이론가들과 민중미술 계열 이론가들 모두 미술의 대중화에 대해 염려하는 시각을 갖고 있었다. 모더니즘 계열 이론가들은 미술과 대중문화의 경계 흐림을 논할 때 미술의 키치화를 경계했다. 오광수는 1990년대 미술의 내용이나 재료의 확대가 작품의 몰개성화, 작품 고유의 아우라를 거부하는 천박한 대중주의로 흐르는 폐단이 없지 않았고, 지나치게 대중에 영합한 키치의 범람은 조형의 근간을 흔드는 또 하나의 부정적인 요소로 인식했다.<sup>101</sup> 이처럼 모더니즘 계열의 이론가들은 조형성에 국한해 미술에서 대중문화의 부정적인 부분을 경계했다. 반면에 민중미술 계열의 이론가들은 아도르노로

---

<sup>100</sup> 김홍희, 「한국 현대미술사의 신기원, 1990년대」, 『X 1990년대 한국미술』, 서울시립미술관 역, (현실문화, 2016), p.80.

<sup>101</sup> 오광수, 『한국현대미술사(증보판) - 1900년대 도입과 정착에서 오늘의 단면과 상황까지』, 열화당 미술책방, (1979 초판, 1995 개정판, 2000), p.266.

대표되는 프랑크푸르크 학파의 문화산업<sup>102</sup>의 정의에 영향을 받아 미술이 권력의 이데올로기를 전파하는 수단이 될 수 있다는 사실을 경계했다. 이영철은 포스트모더니즘 문화가 후기자본주의의 상품 생산과 소비 논리를 그 자체로 재생산해 예술의 상품화와 상품의 심미화의 부단한 순환 논리 속에서 현실에 대한 미적 거리를 상실하는 위기를 초래한다고 보았다.<sup>103</sup> 문화 도구주의에 반대하고 미술의 특수성을 강조했던 민중미술 계열의 이론가들은 모든 것이 상품화되는 자본주의 사회에서 미술의 문화산업화를 우려했다.<sup>104</sup>

그러나 1990년대 후반 한국에 후기자본주의사회의 징후가 뚜렷해짐에 따라 미술의 문화산업화는 자연스러운 수순이었다. 비록 민중미술계열의 이론가들이 우려했던, 사회를 획일화시키는 문화산업화는 아니었지만, 정책적으로 대중문화와 미술을 한 카테고리 안에 두어 이익을 창출하는 산업의 한 종류로 관리하기 시작했다. 1999년 2월에 제정되고 2002년 1월에 전문개정을 거쳐 2003년 5월에 재개정된 문화산업진흥기본법에 따르면, 한국에서 문화산업은 “문화상품의 기획, 개발, 제작, 생산, 유통, 소비 등과 이에 관련된 서비스를 행하는

---

<sup>102</sup> 막스 호크하이머(Max Horkheimer)와 테오도어 아도르노(Theodore Adorno)로 대표되는 프랑크푸르트학파는 대중문화가 대중의 진실한 요구와는 관계없이 이윤을 위해 조작된 허위적 욕구의 산물이라는 의미로 ‘문화산업’이라는 용어를 사용했다. 그들은 대중문화의 산업화된 속성에서 비롯되는 사물화(reification)적 성격을 비판했다. 프랑크푸르트 학파가 정의한 ‘문화산업’과 현대 사회에서 정책적으로 이행되는 ‘문화산업’은 그 정의가 다르다. 정책적인 의미에서 ‘문화산업’은 산업을 문화의 측면에서 받아들이려는 주장이다. 3차산업 시기 생활의 기쁨이나 삶의 보람의 추구 등 정서적 만족을 창조하는 상품과 서비스를 파는 산업을 문화산업이라 이름 짓고 산업 속에서 이러한 것들이 성장하는 것을 문화 산업화라 부른다. 문화산업진흥법 참조.

<sup>103</sup> 이영철, 「포스트모더니즘 미술과 수용의 문제 상황과 인식」, 『문화변동과 미술비평의 대응』, 미술비평연구회 역, (시각과 언어, 1993), p.84.

<sup>104</sup> 문혜진, (주 69), p.73.

산업”이라고 정의되고 있으며, ‘문화상품’은 “문화적 요소가 체화되어 경제적 부가가치를 창출하는 유형 그리고 무형의 재화와 서비스 및 이들의 복합체”라고 규정하고 있다. 문화산업은 그 범주가 넓고 관점에 따라 그 정의가 다르기 때문에, 본 논문에서는 기업에서 기업의 이미지를 긍정적인 방향으로 이끌기 위한 미술 후원 사업 사례에 집중했다.

1960년대까지 한국의 사회에서 시장의 주도권은 기업이 가지고 있었고 이후 점차 기업 간의 경쟁이 치열해지며 제품 지향적인 마케팅을 고수하였다. 그러나 1980년대 들어서는 제품의 생산과 공급이 소비자의 수요를 앞지르고 기업 간의 경쟁이 치열해 짐에 따라 제품중심이 아닌 소비자중심으로 변화되었다. 1990년대 이후 상품은 단순한 물질적 가치만 지닌 것이 아닌 그 이상의 상징적인 의미를 요구하게 되고 기업들은 차별화된 마케팅 전략이 필요함에 따라 문화예술에 대한 지원과 후원을 장기적인 안목에서의 기업 경영의 핵심가치로 여기게 되었다.<sup>105</sup> 1990년대에 들어서 인터넷, 모바일 등 새로운 미디어의 등장으로 대중과의 소통 방식이 변화하고, 문화정보 교류가 빨라짐에 따라 소비자들의 다양한 개성과 문화적 욕구가 커지면서 기업운영에 있어서도 소비자들을 만족시키면서 구매로 연결시키기 위한 방안으로써 미술을 활용한 마케팅이 대두되기 시작했다.<sup>106</sup>

미술을 활용한 기업의 문화마케팅의 가장 보편적인 전략은 미술관의 건립이었다. 1990년대 문화 향유와 소비욕구의 증대에 따라 미술에 대한 대중적인 관심이 점점 커졌다. 또 문화 마케팅의 관점에서

---

<sup>105</sup> 김혁기, 「1990년대 이후 한국 기업미술관의 현황 및 유형에 관한 연구」, 『한국산학기술학회논문지』, 제15권 제5호, (2014.05) pp.3203-3212.

<sup>106</sup> 김혁기, (주 105), p.3206.



미술의 경제적인 가치도 이전보다 상승했다. 한국 현대미술의 관계가 소통지향적으로 변하면서 미술관의 역할도 변화했다. 미술관은 이제 더 이상 일상생활과 동떨어진 성역이 아닌 시대에 맞게 발전하는 공간으로 달라지면서 대중의 취향에 맞는 요소를 탐구하기 시작했다. 특히 1990년대 후반에 그 수가 크게 증가한 사립미술관은, 기업의 이미지에 따라서 미술관의 이미지를 구축하고, 생산자(기업)과 소비자(대중)의 소통 공간으로서 미술관의 역할을 변화시켰다.

또 앞서 언급했던 사립미술관들의 예술상 제정과 창작 스튜디오 또한 기업의 이미지를 제고하거나 공모전을 통해 일반인들에게 기업을 홍보하는 아트마케팅의 전략으로 사용됐다. 심보선에 따르면 2000년대에 들어서 한국에 기업이 제정하는 미술상이 증가하고 있으며 상에 대한 관심과 논의가 기업의 미술상으로 대폭 이동했다고 지적했다. 계속해서 그는 기업은 저비용으로 예술 후원자로서의 기업 이미지를 제고하는 이득을 얻는 반면 작가들에게는 소외감과 사행심을 불러일으킬 수 있다거나 기업의 이익에 따라 상의 존폐여부가 결정될 수 있다고 비판했다.<sup>107</sup>

1990년대 후반부터 한국의 대안공간과 레지던시 붐에 큰 역할을 한 (주)쌔지는 기업의 미술 후원을 통한 이미지 재고가 성공적인 결과를 불러오지는 않는다는 사실을 일깨워준다. 1990년대 창의성과 혁신으로 무장한 (주)쌔지는 문화와 감성을 디자인하여 고객과 시장을 창조하고자 했다. (주)쌔지는 경영 전략으로 '디자인과 예술, 상품과 예술의

---

<sup>107</sup> 심보선, 「예술상(賞)과 예술장(場): 기업 미술상에 대한 분석을 중심으로」, 『미술사학보』 제38집, 미술사학연구회, (2012.6), p.85.

인터미디어'를 표방했다.<sup>108</sup> 썸지의 전략은 상품은 이제 단순히 무엇에 쓰이기 위한 하나의 도구가 아니라 그 자체로 문화적 가치를 지닌 것이기 때문에, 예술을 통해 사회의 변화를 파악하면서 상품의 영감을 얻는 것이었다. (주)썸지의 천호균 사장은 IMF외환위기 당시 가난한 예술가들을 위하여 전시공간과 레지던시를 설립했고, 작가들의 실험정신과 열정을 자양분으로 좋은 디자인과 패션을 창조하고자 했다.<sup>109</sup> 한국의 자생적인 브랜드로서는 최초로 작가들을 직접 후원하고 활동할 수 있는 공간을 만들어 준 (주)썸지의 아트 마케팅은 오늘날까지도 긍정적으로 평가 받고 있지만, 문제는 이러한 사회공헌적 마케팅이 매출로 이어지지 않는 않았다. 미술을 활용한 기업의 메세나 또한 어느 정도 한계가 있음은 분명한 사실이다.

제3장 2절에서는 매체의 발달과 사회의 변화에 기인한 미술 개념의 확장을 살펴보면, 1990년대 한국 현대미술의 제도적 확장과 새로운 공간의 출현, 그리고 대중적인 미술을 표방한 미술의 문화산업화에 대해서 알아보았다. 대중문화가 과거 권력을 독점한 자본에 의해 생산된 수직적인 구조에서 다양한 삶의 방식에 기반한 소통적이고 관계적인 구조로 변화해 나가면서, 기업에서는 미술을 마케팅의 일환이나 문화산업의 하나의 갈래로 만들고자 하는 시도들이 있었지만 크게 성공적이지는 못했다. 그러나 1990년대 후반에 과거의 일상과 동떨어져 심미적 가치만 지니고 있었던 미술이 비가시적이고 문화상품적인 개념으로 대중의 일상에 등장한 것은 긍정적으로 볼 수 있다.

---

<sup>108</sup> 황복주, 「썸지아트마케팅 - 디자인 경영 사례」, 『Korea Business Review』 제6권 제2호, (2003.1), pp.129-147.

<sup>109</sup> 김용삼, 「CEO - (주)썸지 천호균 대표 - 아트 마케팅으로 문화예술과 상품을 이어가다」, 『월간 MARU』, (2004.12), pp.58-61.

## 제 4 장 대중문화의 경향들

제3장에서는 한국 현대미술이 포스트모더니즘을 수용하는 방식을 알아보고, 미술의 개념의 확장과 함께 한 미술 제도의 다변화를 살펴보았다면, 제4장에서는 1990년대 한국 현대미술작품을 중심으로 대중문화의 경향이 나타난 방식을 살펴보았다. 한국 현대미술사에서 미술의 주제는 1950년대부터 한국의 동양성, 민족성, 역사성 등 거대한 담론이 이어져 있었다. 즉 한국전쟁 이후 1960년대에는 태고, 혼적 등 생명의 원형을 주제로 한 앵포르멜 경향이, 1960-70년대에는 집단적 정체성을 모색하는 모노크롬 회화가 주를 이루었으며, 1980년대에는 역사적인 주체라는 인식 하에 민중미술이 중요한 맥을 형성하고 있다. 그러나 한국이 전 세계를 동시에 아우르는 후기 자본주의사회로 본격적으로 진입한 1990년대 이후에는 대중문화가 대두되면서 미술의 범위가 삶의 영역으로 확장되어 예술에서 일상성이 반영되어 나타나기 시작한다.

김현도는 시각매체의 절대적 영향력 아래에서 자라면서 시각환경에 대한 변화를 몸으로 익힌 세대들의 작업경향을 설명했다. 그는 1990년대의 작가들이 매체자체와 테크놀로지의 본질을 추구하고, 키치적 감수성을 사용해 사회의 비판적인 의식을 드러내고 또 미술의 소통 가능성을 탐구한다고 지적했다.<sup>110)</sup>

---

<sup>110)</sup> 김현도, 「시각환경의 변화와 새로운 소통방식의 모색들」, 『가나아트』, (1993 1/2월호), p.82.

김현도의 지적처럼 신세대 작가들은 민족적인 거대담론보다는 개인의 소소한 일상이나 정체성을 미술의 중요한 주제로 사용했다. 또한 미술에 있어서 관념적인 작품들보다 보편적인 삶에서 찾아볼 수 있는 사물들을 전통적인 매체를 통해 재현하거나, 일상적인 오브제를 사용해 성역화됐었던 미술의 영역을 침범하기도 했다. 또 이전 미술의 형식을 대중문화를 이용해 패러디하는 작품이나, 내용적인 맥락 없이 시각매체를 통해 퍼지는 고급문화와 대중문화를 넘나드는 이미지를 표면적으로 사용하는 패스티시도 미술의 형식으로 이용되기 시작했다.

1990년대 이전의 한국 현대미술이 서구의 미술과의 변별성을 찾아 고유의 양식을 발전시키고자 했다면, 세계와의 시차가 없어진 1990년대 이후에는 양식의 진보보다 작가 개인의 사상이 작품에 더 중요한 요소로 자리잡았다. 세계화의 도래 이후 사회를 반영하는 대중문화에서 미술의 맥락을 찾은 작가들은 1990년대 이후 빠르게 진행된 한국 사회의 변화된 상황을 포착했다. 제4장 1절에서는 앞서 언급한 1990년대 이후 한국 현대미술이 대중문화의 형식을 사용한 방법을, 2절에서는 대중문화와 소비문화, 사회 정치적 이데올로기의 변화 그리고 더 나아가 대중문화를 통해 사회구조의 형성과정을 탐구하는 한국 현대미술작가들의 작품을 살펴보았다.

## 제 1 절 형식적 경향

### 1.1. 재현

재현은 포스트모더니즘 논의가 활발했던 1970년대의 서구에서 이미 중요한 화두로 떠오른 개념이었다. 클레멘트 그린버그(Clement Greenberg)를 포함한 모더니즘 이론가들은 미술에서의 형상, 곧 재현이 정치적인 의미를 내포한다는 사실을 이미 이해하고 있었다. 이들은 정치적인 이념에서 자유로운 예술의 독립성을 수호하고, 예술과 문화를 종속시키려는 전체주의적 의도에 저항하기 위해 예술작품의 절대적 순수성을 옹호했다.<sup>111</sup> 그러나 그린버그식 모더니즘은 지속적으로 변화하는 현실을 간과하여 예술과 삶의 지속적인 변화의 조건을 파악하지 못했고, 미국의 산업사회가 후기산업사회로 넘어가고 그에 따라 시각문화에서 대중문화와 키치의 위상이 높아지기 시작한 시기부터 비판의 대상이 되기 시작했다.

한국 현대미술에서도 재현은 과거와는 다른 맥락과 의미를 갖는다. 1990년대 이전 한국 현대미술에서 재현은 크게 두 가지 미술사조로 나누어서 볼 수 있다. 첫 번째는 1970년대부터 이어진 미술의 모더니즘 경향을 잇는 물성으로의 형상을 포착하는 극사실주의이고, 두 번째는 1980년대 미술 내에 사회적 현실을 표상하는 리얼리즘의 부상이다. 그러나 한국 현대미술에서 재현은 추상적 형식의 우세로 1980년대까지 크게 논의가 되지 못했다.

윤난지는 한국 미술사에서 가장 대표적인 재현의 형식인

---

<sup>111</sup> 모더니즘 미술에서 아방가르드의 정의를 정리한 글로는 김희영, 『해롤드 로젠버그의 모더니즘 비평』, (한국학술정보주, 2009), pp.129-131. 참조.

극사실회화가 상대적으로 소외되어 왔다고 보았다.<sup>112</sup> 그는 극사실회화가 1970년대 중엽부터 1980년대까지 소외된 이유는 “한국적 정체성을 표상하는 기호로 해석되기 적합한 단색화와는 달리 기껏해야 외래 기법을 도구 삼아 기존 미술을 넘어서려는 젊은 작가들의 실험” 이상으로 평가 받기 힘들었고, 또 민중미술 계열에서는 “외견상 미국의 하이퍼리얼리즘과 흡사한 극사실회화는 문화식민의 전략에 영합하는 체제순응적 미술”로 여겨졌기 때문이다.<sup>113</sup> 1970-80년대 부정적인 평가를 받았던 한국의 극사실회화는 1980년대 후반부터 포스트모더니즘 담론이 대두되고, 대중문화와 고급문화의 경계 흐림에 대한 논의가 진행되면서 다시 주목 받기 시작했다. 모더니즘 이론가들은 극사실회화의 맥락을 없애고 형식으로만 바라보았다. 서성록은 고영훈의 <돌>(1986)(도 1)을 설명하면서, 극사실화가들이 “회화를 사물세계로 돌려 보냈다”라고 보면서, 극사실회화에 나타난 사물들이 인간적인 것도 자연적인 것도 아닌 “중성적 물체”라고 정의했다. 그는 극사실회화가 프레임 밖의 문맥을 반영한다면 무엇보다도 이와 같이 인적이 철저히 배제된 사물을 통해서라고 주장하면서 재현으로서의 극사실회화를 모더니즘의 연장선상으로 보았다.<sup>114</sup>

그러나 한국의 대중사회가 대두되기 시작한 1980년대 김복영은 “극사실회화가 표상한 도시의 정경이나 인공적 사물들은 당시 새로운 현실로 정착되기 시작한 도시환경과 대중문화, 그 속에서 인간소외를

<sup>112</sup> 윤난지, 「한국 극사실화의 ‘사실성’ 담론」, 『미술사학』 제14호, 한국미술사 교육학회, (2008.8), pp.67-89.

<sup>113</sup> 윤난지, (주 112), p.84.

<sup>114</sup> 서성록, 「회화 개념에 대한 물음」, 『한국 현대미술 - 형상:1987-84』, 1994, 가인화랑(전시도록), p.8. 윤난지, (주 112), 재인용. p.85.

상기시키며 경험적 감각을 드러냈고, 이러한 형상복원과 현실경험적 측면은 극사실회화를 1970년대의 ‘물성’으로부터 1980년대의 ‘서술과 표현’으로 이행되는 과정을 가능케 해준 운동”으로, 나아가서 “90년대 미술의 다양한 형상화 경향의 진원지”로 자리매김하게 한 동력으로 보았다.<sup>115</sup> 시각매체를 통해 대중문화가 범람하게 된 시기에 들어서야 극사실회화는 미술에 있어서 재현의 형식으로 ‘서술과 표현’을 통해 외부 세계를 작품에 끌어들이었다는 평가를 받게 된 것이다.

1980년대 민중미술 계열 또한 민중미술에서 재현의 형태로서의 리얼리즘에 주목했다. 1992년 엄혁은 민중미술의 리얼리즘을 정의하면서 “세계의 근대사 속에서 우리의 민중들만큼 소수에 의해 억압받고, 정치의 객체였으며, 문화적 소외를 당한 민족은 흔하지 않다. 이와 같은 인식 속에서 80년도의 민중미술이 창출되었으며 그것은 정치, 문화, 경제적으로 주체가 되어야 할 생산자 대중을 위한 예술을 의미한다”라고 주장했다.<sup>116</sup> [현실과 발언]의 동인 중 한명인 민정기는 엄혁이 주장하는 대중을 위한 미술의 형식을 ‘이발소 그림’에서 찾았다. 그는 <가을풍경>(1993)(도 2)과 같은 대중적인 그림이 저속한 취미가 아닌 대중의 향수, 감상, 애정, 소망 등을 의미한다고 보면서, 미술이 눈요기거리(spectacle)을 넘어 삶에 뿌리박은 소통 가능한 미술의 실현을 지향해야 한다고 보았다.<sup>117</sup> 민정기는 80년대를 지나오면서 사회적 모순과 삶의 구조에 대한 인식을 다양하고 풍부한 회화형식에

<sup>115</sup> 김복영, 「복제와 현실의 인각」, 『공간』, (1983.7), p.117.

<sup>116</sup> 엄혁, 「미신, 미학, 그리고 미술: 우리시대의 아우라와 리얼리즘. 문화변동과 미술비평의 대응 - 90년대 한국미술의 진단과 모색」, 『문화변동과 미술비평의 대응』, 미술비평연구회 역, (시각과 언어, 1993), p.113.

<sup>117</sup> 정지창, 「우리시대의 작가 민정기 : '이발소' 그림에서 역사풍경화로」, 『월간 사회평론』, Vol.92 No.2, (1992), pp.175-177.

담아내고자 했는데, 그는 이러한 형식을 일상적인 한국 대중문화에서 나타나는 키치적인 이미지를 사용하여 표현했다.

1990년대 들어서 과거 추상미술에 가려져있던 재현은 미술의 중요한 형식으로 재평가되기 시작했다. 정영목은 포스트모더니즘 미술에서 재현적 회화는 그것의 소통의 편의성으로 인해 다시 부상한 점을 주목했다.<sup>118</sup> 이처럼 과거 미술의 모든 맥락을 없앴던 모더니즘의 신화에서 벗어나, 포스트모더니즘에서는 소통의 가치, 관계의 가치가 더욱 중요한 주제로 떠올랐다. 1970-80년대 극사실회화가 물성을 탐구하기 위해 사진적인 재현을 회화를 통해 실행했고, 1980년대 민중미술이 민중의 계몽을 위해서 구상을 사용했다. 과거 재현이라는 형식을 사용한 작가들의 목적은 달랐지만, 1990년대 후기 산업사회의 문화구조 속에서 나타나고 있는 개별적인 주체로서의 재현은, '소통'의 방식으로 다시 주목 받기 시작했다.

1990년대 재현의 의미는 현대미술에서 새롭게 제시되는데, 현대미술에서 나타난 재현은 '선행하는 것의 재현(re-presentation)'이 아니라 현존하는 것을 지적으로 이해 가능하게 하는 불가피한 조건이라는 의미를 지니고 있다.<sup>119</sup> 재현은 포스트모더니즘 미술에서 중요한 논점으로 떠올랐다. 재현은 모더니즘의 작품 중심적인 미술에서 벗어나 작가와 관객의 소통을 중심으로 작품에 외부세계를 끌어들었다. 시각적 즐거움에만 국한된 모더니즘 미술에 대한 반발과 부정은 '재현의 귀환'과 '관계적 미학'등의 방식으로 나타났다.

---

<sup>118</sup> Chung Young-mok, (주 58), p.12.

<sup>119</sup> 권정임, 「현대미술의 알레고리적 충동」, 오병남 외, 『미학으로 읽는 미술: 미학강의 A에서 Q까지』, (주) 월간미술 2007), pp.82-83.



## 1.2. 미술 매체의 확장

1990년대 한국미술의 형식에서 뚜렷한 특징 중 하나는 설치미술, 사진, 비디오 같은 비전통적 장르가 부각되었다는 점이다. 1990년대 들어서 가시화된 미술 매체의 확장은 시각매체를 통한 대중문화의 범람에 대한 한국 현대미술가들의 대응으로 볼 수 있었다. 이런 경향은 당시 모더니즘 계열의 이론가들에 의해서 탈장르라는 한정적인 개념으로 논의됐다. 다원적 매체를 사용하는 미술은 그 당시 모더니즘의 비평언어로는 설명할 수 없는 확장된 양식이었다. 다원적 매체를 사용한 작가들은 전통적인 재료나 기법을 거부하고, 폐품, 산업사회의 생산품, 비디오, 기계장치 등 대중적이고 일상적인 매체를 공간 속에 배치하는 방법을 강구했다. 이는 전통적 재료와 기법만으로는 표현할 수 없는 현대사회의 분열된 측면을 표현하기 위한 새로운 형식이었다.

모더니즘 계열 이론가들은 「탈장르현상 어떻게 볼 것인가」라는 좌담회에서 미술 매체의 확장에 대해 토론했다. 이들은 한국의 매체미술이 1970년대에는 한국의 비추상을 지향하는 실험적 미술이었지만, 1980년대에는 소그룹으로 ‘탈모던’을 지향했고, 이를 토대로 1990년도에는 설치미술로 이어져 왔다고 논의했다.<sup>120</sup> 여기에서 오광수는 탈장르를 기존 형식의 해체와 표현의 확대현상, 두 측면으로 나눠 설명했다. 형식의 해체는 모던이란 기존 양식을 극복한다는 전제에서 해체를 시도한 ‘난지도’, ‘타라’, ‘메타박스’의 작업이 해당된다고

---

<sup>120</sup> 서성록 외, 「탈장르현상 어떻게 볼 것인가」, 『월간미술』, (1990.11).

보았다. 이러한 시도는 산업사회의 물질과다현상과 후기산업사회의 상황이 직접적으로 연관이 있다고 보았다.<sup>121</sup> 서성록은 탈장르를 개방공간의 추구로 파악했다. 1970년대 미술이 순수성과 평면의 유일성에 의해 매체특정적인 형식을 보였고, 1980년대는 사회참여기능에 중점을 뒀으며, 1990년대에 이르러서 형식과 내용의 종합으로서의 개방공간을 추구하는 탈장르 형태가 대두된다고 설명했다.<sup>122</sup> 이처럼 모더니즘 계열 이론가들은 한국 현대미술의 매체의 확장을 주제나 표현기법의 새로운 모색과 다양한 표현탐구의 의미에서 미술의 종합화로 파악했다.

그러나 1990년대 한국 현대미술에서 매체의 확장은 단순히 표현기법의 새로운 모색에 국한되지 않았다. 이는 변화한 사회적 환경과 그리고 젊은 작가들의 개인적 정체성의 모색과 더 관련이 있다. 더욱이 1990년대 신세대 소그룹을 중심으로 시도되기 시작했던 설치미술은, 1997년 IMF외환위기와 함께 귀국한 유학과 작가들의 활동반경이 넓어짐에 따라 더욱 가시화됐다. 한국 현대미술계의 패러다임이 평면에서 다원적 매체로 넘어가는 시점은 1998년 서울시립미술관에서 열린 <’98 도시와 영상-의식주>(도 3)전이라고 볼 수 있다. 당시 큐레이터였던 이영철은 전시 경험이 없는 젊은 작가들 위주로 참여작가들을 모색했는데, 선발 기준은 다음과 같았다. 첫 번째로 집단적 논리와 표현방식에서 벗어나는 개인성과 자전적 이야기, 두 번째로 비선형적 서사로의 실제적 그리고 허구적 스토리 만들기 그리고 마지막으로 사회 현상이나 물리적, 심리적 현상에 대한 준과학적 혹은 맥락주의적

---

<sup>121</sup> 오광수, (주 101), pp.249-257.

<sup>122</sup> 서성록, (주 72) p.103.

접근방식을 이용하는 작품이었다.<sup>123</sup> 이는 1990년대 후반 현대미술의 경향성이 미술의 표현방식이나 형식과 같은 거대한 주제보다, 작가가 자신의 주변 환경과 맺는 개인적인 방식이 중요해지는 흐름으로 바뀌고 있다는 점을 보여준다.

특히 이 시기에 확장된 미술 매체의 흐름을 주도한 신세대 작가들은 하위문화를 생산하고 서로 영향을 받으며 소비공간의 중심지인 압구정과 홍대와 같은 공간에서 문화와 예술에 대한 서로의 인식을 나누었다.<sup>124</sup> 이들은 과거 고급문화와 대중문화를 나누었던 기성 미술계의 인식을 넘어서서, 자신의 개성을 표현하는 수단으로서 대중문화의 텍스트를 작업에 반영했다.

1990년대 설치미술은 작품이 관객을 개입시키고 특정 환경과 결합하여 장소 특수성을 살리는 데 중점을 두는 점에서 1990년대 이전 오브제 중심의 설치미술과는 차이를 보인다.<sup>125</sup> 1990년대 이후 설치미술 작가들은 재료나 매체에 대한 선입견을 버리고 미술과 대중문화, 미술품과 사물의 경계를 흐릿하게 하는 전략을 취하면서 미술의 의미에 근본적인 질문을 던졌다. 한국 산업화의 산물인 플라스틱과 같은 기성품이나 대중매체를 통한 대중문화적 이미지, 광고, 디자인, 영화의 영역은 이러한 작가들의 작업에서 혼합되어 창조가 아닌 연출이 됐다. 1970-80년대 매체 중심의 설치미술과 1990년대 설치미술의 차이는, 이 시기 활동했던 신세대 작가들은 창조성과 원작자의 개념을 거부하며,

---

<sup>123</sup> 이영철, 「복잡성의 공간, 불연속성의 시간」, 『'98 도시와 영상 - 의식주 전』, (서울시립미술관, 1998), pp.10-11.

<sup>124</sup> 김홍희, (주 100), p.80.

<sup>125</sup> 한국현대미술사연구회, 『한국현대미술198090』, (학연문화사, 2009), pp.23-33.

이미 만들어진 기성품이나 대중문화의 이미지를 주로 차용한 부분에서 찾을 수 있다. 대학에서 전통적인 조각교육을 받은 안규철이나 회화교육을 받은 최정화가 전통적 재료와 기법을 포기하고 통속적인 공산품을 만든다던가, 기성품을 그대로 가져와 배치하는 방식은 형식적 모더니즘 해체를 위한 시도라고 볼 수 있다.<sup>126</sup>

## 제 2 절 내용적 경향

1990년대 한국 현대미술작가들은 대중문화의 이미지를 사용해 작품의 형식을 확장시켰다. 더 나아가서 이는 그들이 대중문화 속에 내재된 사회정치적 맥락 또한 작품에 적용함으로써 미술을 사회적 현실을 비판하는 도구로 사용하기도 했다. 본 논문에서 집중한 1997년에서 2003년에 활발하게 활동한 작가들은, 산업화와 민주화라는 격동의 사회 상황 속에서 청년기를 보냈다. 이들은 과거의 미술이 대중문화를 대하는 방법과 그 한계점 또한 명확하게 인지하고 있었다. 이들은 의도적으로 대중문화의 이미지를 사용함으로써 하나의 사상이나 이데올로기가 아닌 다발적인 문제를 주제로 삼았다.

다수의 사람들의 소통을 통해서 형성되는 오늘날의 대중문화처럼, 1990년대 후반 한국 현대미술작가들은 작품에 사회적 맥락을 의도적으로 드러냈다. 그들은 작품을 관람하는 관객의 참여 행위를 통해 생성되는 의미를 중시했다. 관객이 관람함으로써 완성되는 작품들은, 이미 만들어진 완성품을 단순히 보여주는 것에 그치지 않고, 작품을 통해

---

<sup>126</sup> 배수희, (주 91), p.92.

문제를 제기하고, 생각을 촉발시키며, 궁극적으로 소통의 장을 제공하는 데 의미를 갖는다. 1990년대 후반에 대중문화가 작동되는 방식에 관심을 가진 작가들은, 작품을 단순히 심미적 감상을 위한 완성품으로만 대하는 것이 아니라, 의미를 생산하며 그 작품의 담론을 전달하는 매체로 확장시켰다. 제4장 2절은 한국 현대미술에서 나타난 대중문화의 경향 중 대중문화의 내용과 사회적 맥락이 작가들에 의해서 어떤 방식으로 포착되고 또 변형되었는지 살펴보았다.

## 2.1. 소비문화의 반영

제임슨은 만델의 자본주의의 시대 구분에 문화논리를 적용했다. 그는 포스트모더니즘을 단지 특정한 문화의 스타일이라기보다는 시대 구분의 개념이라고 강조한다. 또 그는 포스트모더니즘은 다국적 또는 후기자본주의의 문화적 우세종이라고 주장했다. 그리고 후기자본주의에는 여태껏 상업화되지 않았던 분야에 가장 순수한 형태의 자본이 침투하는 현상이 나타난다고 지적했다.<sup>127</sup> 대중문화에 영향을 받은 한국 현대미술의 가장 두드러진 내용적 특징은 바로 소비문화의 반영이다. 1990년대 초반 한국의 미술에 키치와 같은 대중문화의 이미지가 본격적으로 등장한 것은 소비문화의 팽창이라는 측면에서 이해할 수 있다.

1990년대 초의 한국은 전형적인 소비사회의 특징을 보여준다. 소비주의는 자생적인 욕구라기보다는 사회의 문화적 가치관, 제도,

---

<sup>127</sup> Frederic Jameson, (주 59), pp.7-8.

규범들이 제품 속성, 생산양식, 사용 방법 등과 관련되는 사회문화적 행위로 인식된다.<sup>128</sup> 민영 방송국이나 미디어 채널이 증가하고 이에 따라 트렌디 드라마 등의 새로운 소재가 등장하기 시작했으며, 음악시장에서는 밀리언셀러 음반들이 쏟아져 나왔고, 해외 영화가 직수입되고 편의점과 대형 할인마트 등이 등장했다. 소비사회에서 소비는 단순히 물질 그 이상의 의미를 지닌다. 즉 사회적인 이미지나 상징 등과 같은 인간 생활을 형성하는 비물질적 요소를 포함하게 되며 소비의 형태는 사용상의 것으로 다양화한다.<sup>129</sup> 문화조차도 대량화되고 대중화된 방식으로 펼쳐지는 엄청난 양의 공급은 아이러니하게도 젊은 세대에게는 선택할 수 있는 폭이 다양하고, 개별적인 취향을 만들 수 있는 배경이 되어주었다.<sup>130</sup>

이 시기 등장한 작가들은 여러 기획전을 통해 모더니즘 미학, 박물관의 권위, 미술사 전통에 공격을 가했다. 이들은 죽음, 섹스, 쾌락, 환상과 같은 도발적인 주제를 형상화했다. 이들은 후기산업사회와 소비문화에 호응하는 작업방식으로 대중문화의 소비적인 면을 그 내용으로 사용했다.<sup>131</sup> 또한 이들은 과거의 이념을 뛰어넘은 감성을 바탕으로, 대중성과 통속성을 전면에 내세워 카페, 상점, 라이브 클럽 등 비제도적 장소를 미술 전시공간으로 활용하여 1990년대에 대안적

<sup>128</sup> 손상희, 「소비사회와 청소년 소비문화」, 『한국가정관리학회지』 15(4), 한국가정관리학회, (2012), pp.341-353

<sup>129</sup> 김진석, 「소비주의의 이중적 성격: 이데올로기인가, 생활양식인가」, 『사회과학연구』 46(1), 강원대학교 사회과학연구원, (2007.6), pp.31-63.

<sup>130</sup> 서울시립미술관, 『X 1990년대 한국미술』, 서울시립미술관 역, (현실문화, 2016), p.20.

<sup>131</sup> 한국현대미술사연구회, 『한국현대미술198090』, 학연문화사, 2009. p.25.

미술의 거점을 제공했다.<sup>132</sup> 이들의 작품적 특성은 장소특정적이고, 관객의 개입을 필요로 하는 관계미술적 성격을 보이고 있으며, 몸을 매체로 사용하는 퍼포먼스 작업도 행했다. 이러한 작가들은 모더니즘의 형식주의와 민중미술의 사회비판적 정치성에 대한 반발로 등장했다. 이들은 단색화와 민중미술 양자에 편재하는 이념적, 양식적 획일성을 거부하고 그에 대한 비판적 대응으로 비조각적 오브제와 장소특정적 설치라는 새로운 미학적 패러다임을 제시했다.<sup>133</sup>

신세대 작가군을 대표하는 이불과 최정화는 1990년대 한국 소비문화의 변화를 포착한 작가들이기도 하다. 최정화가 소비산업사회가 불러온 문화적 풍경들을 과장한 형태로 나타내면서 과거와 현재가 만드는 간극에 집중했다고 하면, 이불은 대중소비문화 속에서 나타나는 인위적인 여성의 이미지를 비판하는 작업을 진행했다.

최정화(1961-)는 1987년 [뮤지엄] 그룹을 통해서 세간에 관심을 끈 후, <슈퍼플라워>(1995)(도 4)나 <이제까지는 좋았어>(1996)(도 5)와 같은 작품을 통해 일상적으로 접하는 사물의 모형이나 재래시장에서나 흔히 보이는 상품을 통째로 전시장 안으로 들여온 작품을 선보였다. 최정화의 작품의 주요한 재료들은 변두리의 간판이나 광고 이미지들, 재래식 시장에서나 발견되는 충천연색의 플라스틱 바구니, 변두리 지물포에서나 구할 수 있는 합석 비닐, 이태리 패타월, 조잡한 타이포그래피 등이다.<sup>134</sup>

<sup>132</sup> 안상수의 카페 ‘일렉트로닉스’, ‘김형태의 ‘발전소’와 ‘곰팡이’가 일상공간을 대안공간으로 바꾼 초기적 사례이며, 최정화는 ‘오존’, ‘발전소’, ‘살’등 카페를 대안공간으로 활용하여 현장작업을 선보였다.

<sup>133</sup> 한국현대미술사연구회, (주 137), p.31.

<sup>134</sup> 고동연, 「1990년대 레트로 문화의 등장과 최정화의 “플라스틱 패러다임”

소비문화와 일상생활에 깊은 관심을 가지고 있는 최정화는 플라스틱 바구니나 버려진 페트병과 같은 사물들을 한 곳에 모으고 조합하여 만드는 일련의 작품들로 대표된다. <플라스틱 파라다이스>(1997)(도 6)에서 그는 재래시장에서 구입한形形色색의 수많은 플라스틱 바구니를 주요 재료로 사용하여 석탑을 연상시키는 거대 구조물을 건설한다. 플라스틱 바구니, 혹은 ‘소쿠리’는 공장에서 대량으로 생산되고 유통되는 소비문화 체제를 단적으로 반영하는 상징인 한편, 작가의 표현에 의하면 “가난하기 때문에 소위 버리지 못하고 쌓아두는” 재래시장의 풍습을 반영하는 것이기도 하다. 따라서 작가에게 소쿠리란, 대량생산과 유통에 따른 무감각한 제품이기보다는 개인적이면서 집단적인 애착과 향수가 굴절적으로 반영된 사물이다.<sup>135</sup>

시중에서 쉽게 구할 수 있는 값싼 플라스틱 재료와 금박과 형광 안료를 주로 사용한다는 이유로 최정화는 곧잘 키치 예술가로 범주화된다.<sup>136</sup> 키치는 아방가르드 미술에 상반되는 미학 용어로 나쁜 취향과 정형화된 인습을 반복하는 태도를 칭할 때 쓰인다.<sup>137</sup> 그러나 최정화의 전략은 한국적 상황이 안주하고 있는 다양한 삶의 유형을 강조하는 방식으로, 이미 만들어진 키치적인 오브제를 사용한다. 최정화가 일상적 요소를 차용하는 행위는 소비문화에 초점이 맞춰져 있다. 최정화가 동원하는 이미지와 물건의 키치적 성격, 그 허술함과

---

스」, 『기초조형학연구』 제 13호, (2012), pp.3-15.

<sup>135</sup> 백승한, 「거리광고물과 정동하는 도시: 최정화의 <아무나 아무거나 아무렇게나>(2004)와 한국의 도시경관」, 『한국근현대미술사학회』, 한국근현대미술사학 31, (2016.07), pp.119-146.

<sup>136</sup> 반이정, 「당신은 최정화를 믿습니까? - ‘총천연색 예술가’ 최정화 개인전 <믿거나 말거나 박물관>」, 『시사저널』, 2006.09.08.

<http://www.sisapress.com/journal/article/118770>

<sup>137</sup> 반이정, (주 136), 페이지 없음



유치함 저질스러움은 곧 제3세계 근대화를 겪은 한국 사회구조의 천박함, 빈약함, 그리고 부실성 등을 의미한다고 볼 수 있다. 따라서 최정화의 작업에서 키치는 소비주의에 기반한 독특한 감수성의 표현이라고 하기보다는 "빨리 빨리"를 모토로 뒤돌아보지 않고 성장한 한국 사회를 반영하고 성찰하는 기능을 갖는다.

이불(1964-)의 작업은 기본적으로 성(gender/sexuality)에 관한 담론을 다룬다. 그는 군부정권의 사회 정치적 권력의 체계가 기존 남근중심의 담론을 강화하고 여성의 성에 대한 억압과 여성의 상품화를 조장해 온 방식에 초점을 맞추어 작업을 진행했다. 1980년대 후반 이불은 <낙태(abortion)>(1989) (도 7)와 같은 퍼포먼스를 통해 한국의 사회에서 억압된 여성의 성을 가학적인 방식으로 드러내는가 하면, 1990년대를 걸쳐 <수난유감: 당신은 내가 세상에 산책 나온 강아지 새끼인줄 알아?>(1990) (도 8)와 같은 ‘부드러운 조각’ 시리즈를 통해 기괴하고 성적인 매개체를 이용해 자신의 신체를 확장시키는 작업을 행했다.

이불의 신체 시리즈는 1997년 처음으로 선보인 한 쌍의 실리콘 조각 <블루 사이보그(Blue Cyborg)>와 <레드 사이보그(Red Cyborg)>(1997) (도 9)로 이어졌다. 그의 작업은 하위문화, 그 중 일본의 하위문화에 큰 영향을 많이 받았는데, 일본 공상과학만화에서 나올 것과 같은 사이보그 시리즈는 그의 작업의 철학을 그대로 구현하고 있다. 사이보그는 의족, 의수, 혹은 촉수와 같은 몸을 연장, 확대하는 기구들을 신체의 요소에 첨가한 초기의 ‘부드러운 조각’의 연장선상에

놓여있다고 볼 수 있다.<sup>138</sup> 이불의 작업은 아무리 최첨단 기술이 여성의 신체를 생물학적으로 바꾸어 놓았을지는 몰라도, 여성성의 표현은 여전히 전통적인 고정관념 그리고 사회 이데올로기 안에서 지속되고 있다는 점을 상기시킨다.

이불의 사이보그는 머리가 없고 팔다리가 하나씩 잘린 실제 인물 크기의 여성상으로, <에반게리온>(1995)(도 10)과 같은 일본 애니메이션에 흔히 등장하는 소녀 로봇과 고대 그리스의 여신상, 에두아르 마네(Édouard Manet)의 <올랭피아(Olympia)>(1863)(도 11)에 이르기까지 대중문화와 미술사에 등장하는 여체의 다양한 이미지로부터 차용한 것이다.<sup>139</sup> 이불이 초기작업에서 물질적인 의미에서 여성의 신체를 탐구했다면, 사이버그 연작을 통해서는 하위문화와 고급문화에서 나타나는 여성의 성과 신체가 크게 차이가 없음을 드러냈다.

한국의 현대 사회에서 여성의 몸은 남성적이고 가부장적인 소비주의 이데올로기에 동원되었다. 우정아는 이불의 사이보그를 정의하자면 패러디적 페티시라고 정의했다. 여성들의 이상적 몸매, 남성들의 성적 환상에 부합하는 풍만한 곡선을 만들기 위한 성형수술의 신소재가 실리콘이라면, 이불의 사이보그는 온몸이 실리콘이라는 점에 주목해야 한다.<sup>140</sup> 이불의 사이보그는 엔터테인먼트 비즈니스나 미디어 테크놀로지가 약속하는 무한한 가상의 쾌락을 제공한다. 현대의 소비자본주의 경제에서 여성의 육체는 광고, 스타산업, 패션산업 등을

---

<sup>138</sup> 우정아, 「실패한 유토피아에 대한 추억 - 이불의 아름다움과 트라우마」, 『시대의눈』(권행가 외), (도서출판 학고재, 2011), p.345.

<sup>139</sup> 우정아, (주 138), p.350.

<sup>140</sup> 우정아, (주 138), p.351.

통해서 상품화되고 상업적 관리의 대상이 됐다. 벗은 몸, 원색과 키치적인 장식품의 조화, 애니메이션이나 SF영화의 캐릭터, 거대 규모의 풍선, 유니폼을 입은 소녀, 노래방 등은 모두 대중문화와 여성의 성 상품화에서 온 주제들이다. 이불은 여성의 몸을 기괴한 형태로 변형시키거나 분절시키고, 통속적이고 성적인 재현을 서슴지 않는다. 이러한 방식은 일종의 낯설게 하기의 시도라고 할 수 있는데, 그녀는 이 낯섬을 통해서 기존의 사회가 여성의 몸에 대해 지녔던 소비주의에 기반한 전략을 전복시켰다.

## 2.2. 변화한 이데올로기의 포착

이데올로기는 인간과 사회 집단의 정신을 지배하는 사고와 표상의 체계로 정의할 수 있다. 역사를 되돌아보면 국가와 같은 사회 집단은 구성원들의 정신을 지배하기 위해 지속적으로 이데올로기를 만들어 왔다.<sup>141</sup> 그러므로 마르크스주의자인 알튀세르는 대중매체 등의 대중문화는 이데올로기적 국가장치라고 주장한다.<sup>142</sup> 프랑크푸르트 학파를 포함한 마르크스주의에 기반한 학자들은 대중문화가 지배계급의 이데올로기를 대변한다고 믿었다. 루이 알튀세르(Louis Althusser) 또한 대중문화를 유포하는 대중매체는 이데올로기적 국가장치라고

---

<sup>141</sup> 김영호, 「비엔날레 이데올로기」, 『현대미술학 논문집』 제11호, (2007), pp.7-45.

<sup>142</sup> 이데올로기적 국가장치란 교화, 정당, 가족, 학교, 미디어, 문화 등 인간과 사회 집단의 정신을 지배하기 위한 국가적 차원의 집단 혹은 수단적 실체를 의미한다. 이원섭, 「언론의 남북문제 보도에 나타난 이데올로기적 성향과 정부의 정책 평가」, 『한국언론정보학보』, (2006), pp.329-361.

정의했다.<sup>143</sup>

알튀세르의 주장처럼 한국의 근현대사에서 대중문화는 이데올로기 유포의 장으로 기능했다. 한반도 분단 이후 한국의 대중문화는 활발한 통일논의가 이루어지는 공론의 장이 되지 못하고 반공 이데올로기를 일방적으로 형성, 유포하는 역할을 했다.<sup>144</sup> 오랜 시간 동안 한국의 대중문화에서 반공 이데올로기는 넘을 수 없는 벽으로 존재해왔다.<sup>145</sup> 더욱이 냉전시대의 한반도는 자본주의와 공산주의로 대변되는 거대 이데올로기의 전투의 장으로 기능했다. ‘무력통일’과 ‘북진통일’을 외쳤던 이승만 정권 아래서 남북 이데올로기에 대한 논의는 반공 이데올로기로 귀결됐고, 국민을 통합시키는 기능을 했던 이러한 이데올로기는 박정희 정권 이래로 제5공화국까지 핵심적 지배개념으로 사용됐다.<sup>146</sup> 자연스럽게 한국의 대중문화도 정권의 지배개념을 따랐다. 그러나 1987년 6월의 항쟁 이후, 민주화와 함께 권력에 의해 통제되던 언론 등의 미디어가 개혁되면서 반공 이데올로기에 대한 시각이 과거와는 다른 양상으로 포착되기 시작했다.<sup>147</sup>

국민투표를 통한 민주적인 방법으로 정권이 교체되고, 민주사회 분위기에서 등장한 김영삼 정부와 김대중 정부는 표현의 자유를 보장했고, 자연스럽게 언론의 자율성도 확대됐다. 1998년부터 국민의 정부는 진보적인 대북정책을 펴며 임기 말까지 남북 화해 협력정책을

---

<sup>143</sup> Louis Althusser, (주 34), pp.86-98.

<sup>144</sup> 이원섭, 「언론의 남북문제 보도에 나타난 이데올로기적 성향과 정부의 정책 평가, 『한국언론정보학보』, (2006), pp.329-361.

<sup>145</sup> 김창남, (주 16), p.167.

<sup>146</sup> 김창남, (주 16), p.170.

<sup>147</sup> 이원섭, (주 144), p.330.

졌다.<sup>148</sup> 국민의 정부에서 수평적인 참여정부로 정권이 이전된 2003년까지의 남북 상황은 이전에 없던 소통적인 국면으로 들어섰다. 이 시기의 한국은 북한에 대한 정책이 적대적이었던 과거의 정책과는 달리 긴장을 완화하며 정책적으로 통일을 지향했다. 그 결과로 김대중 정부에 분단 이후 처음으로 남북 정상회담(2000)을 가졌고, 이는 노무현 정부가 2007년에 두 번째 남북 정상회담을 열 수 있는 분위기를 조성했다.

탈냉전이 가속화되고 남북관계가 이전에 없었던 평화로운 국면으로 들어선 시기, 반공 이데올로기가 만연하던 과거에 금지되었던 분단상황에 대한 논의가 활발해졌다. 사회주의 이데올로기에 대한 금기의 벽이 낮아지면서 남북관계를 탐구하는 작가들의 개별적 활동이 늘어났다. 김정희는 1991년부터 예술의전당에서 《자연생태의 보고인 DMZ의 환경보호》(1991)가 매년 개최되고, 2005년에는 올림픽미술관에서 《광복 60주년 기념 평화와 통일 염원전: 베를린에서 DMZ까지》(2005) (도 12)라는 전시로 이어진 것이, 미술계 안에서 분단상황에 대한 관심이 높아졌고, 이를 다양하게 표현할 수 있다는 가능성을 제시한 것으로 보았다. 이러한 관심은 분단이념에 대한 태도가 사회적으로 변화했음을 보여준다고 평가했다.<sup>149</sup>

한국 대중문화에서 보이는 이데올로기의 변화를 포착한 작가들은 남북의 분단과 민족주의를 사진, 영화 그리고 아카이빙을 통해서 고찰하면서 한국의 분단상황과 1990년대 이후 도래한 다국적 자본주의에 대한 비판을 독특한 방식으로 풀어나갔다. 본 논문에서

---

<sup>148</sup> 이원섭, (주 144), p.331.

<sup>149</sup> 김정희, 「6 월 민주항쟁과 그후의 한국 미술」, 『역사비평』, (2007), pp.84-107.

집중한 작가들은 전쟁을 직접 체험하지는 못한 세대지만 전쟁이 낳은 역사적 부산물 속에서 자란 세대이다. 이들은 탈냉전으로 진입한 세계의 새로운 질서 가운데에서 자라면서 집단적으로 전개되어 온 역사에 대해 회의를 품고 ‘개인’과 상상의 공동체인 ‘국가’에 관련해 새로운 차원의 인식을 작업에 적용하였다.

박찬경(1965-)은 남북 냉전의 문제부터 대중매체나 미디어, 그리고 전통 민속신앙에 이르기까지 가볍지 않은 내용들을 주제로 한국의 현대사를 다룬다. 그는 대중문화에 나타난 정치적 이데올로기의 변화를 포착하고 또 대중매체의 발전을 이용해서 자신의 시각을 전달하기 위한 작품을 생산해낸다. 그는 한국 대중문화 형성의 뿌리와의 같은 민족주의와 분단이라는 현실을 픽션과 현실에 기반한 다층적인 방식으로 풀어냈다.

박찬경은 남한에게 있어서 북한은 ‘타자’로서 거울이미지의 기능을 하고 있음을 드러낸다. 이러한 인식을 기반으로 한 이미지와 텍스트의 매치는 2000년 《미디어시티 서울》을 위해 제작된 <세트>(2000)(도 13)에서 찾아 볼 수 있다. <세트>는 북한 영화촬영소의 서울거리와 남한 군부대의 가상 시가전 훈련장 등의 사진을 대비시킨 아카이브에 기반한 작품이다.<sup>150</sup> <세트>에서 사용된 사진은 북한의 조선영화촬영소의 서울 거리, 남한의 서울 종합촬영소, 남한 군부대 내의 모의시가전 훈련장이다. <세트>의 마지막 사진은 영화 <JSA 공동경비구역>(2000)을 위해 90퍼센트 사이즈로 재현된 판문점의 모형이다. <세트>를 통해 박찬경은 1990년대 이래 후기

---

<sup>150</sup> 경기도미술관, 『1990년대 이후의 새로운 정치미술: 악동들 지금/여기』, 경기도미술관 학술세미나, 2009. 페이지없음.

자본주의의 문화논리 속에서 더욱 획일화된 한국의 대중문화의 단편을 설명한다.

<세트>는 북한의 영화 촬영장과 남한의 촬영장 그리고 예비군 훈련장의 비교를 통해 냉전이 정치·군사적으로는 완고하게 유지되고 있지만, 사람들의 의식이나 냉전을 대하는 문화에서 있어서는 그 상황에서 벗어나고 있는 한반도 냉전의 이중적인 상황, 국제적 탈냉전과 국지적 냉전의 이중성, 실제 공간으로서의 건축물들과 강상적인 역사의 이중성 등을 나타내고 있다.<sup>151</sup> 스펙터클은 단순히 이미지만으로 이루어져 있지 않고, 이미지로 매개되는 사람들의 사회적 관계에 의해서 형성된다. 박찬경은 한국전쟁 이후부터 지속된 반공 이데올로기와 냉전 이미지를 불거리화 시키고 있는 1990년대의 대중문화를 통해 한국의 냉전과 분단의 이미지의 변화를 드러냈다.

노순택(1971-)과 백승우(1973-) 또한 한국에서 변화한 이데올로기를 작업의 주제로 삼았다. 노순택은 분단 현실을 주제로 사진 작업을 진행한다. 2000년대 초반에 다큐멘터리 사진으로 출발한 그의 작업은, 분단이 한국의 사회와 개인의 삶을 어떻게 왜곡시켜 왔는지를 사진을 통해서 제시했다. 그의 작업에서 관통하는 주제는 분단 이데올로기가 한국사회에서 어떻게 작동되고 있는가에 관한 고찰이다. 노순택은 한국 사회의 문제를 단지 이념의 대립으로 풀어나가기보다는 보편적인 인간의 문제로 접근하고 있다.<sup>152</sup> 그는 2003년부터 시작된 사진작업인 <분단의 향기>(2003-) (도 14)를 통해서 분단의 현실을

<sup>151</sup> 박찬경, <세트>, (2000), <http://www.parkchankyong.com>, 박찬경 웹사이트 참고, 2017.12.28.

<sup>152</sup> 국립현대미술관 올해의 작가상, <http://koreaartistprize.org>, 국립현대미술관 웹사이트 참고, 2017.12.28.

질문했다. 그의 사진작업은 "분단이 왜 항상 처연하고 비장해야 하는지" 혹은 "왜 분단이 38선에만 존재해야 하는지"라는 가장 기본적이고도 전환적인 질문으로부터 시작됐다. 그에게 있어서 성조기를 휘날리는 보수세력의 구국기도회, 이라크파병반대 집회, 따분한 표정의 사내들이 즐비한 예비군 훈련장, 남한 사람들을 환송하는 북한어린이 행렬 등 분단의 이미지는 블랙코미디화되어 대중의 인식을 전복시키는 사진으로 변화했다. 그는 이러한 사회적 현상을 직접적인 부정이나 긍정은 자제하고 대신 낯설게 보고 의심하면서 분단의 견고한 의미를 흐트리뜨렸다.<sup>153</sup>

백승우는 이미지의 과잉 시대에 사진을 찍는 행위의 무의미함을 고발했다. 그런 의미에서 백승우는 사진을 통해 이미지를 포착하기보다 사진을 수집하고 그 표면을 부유하는 이미지를 조작하여 의미를 재조합한다. 특히 <블로우 업>(2005-2007)(도 15)에서 백승우는 거대한 영화 세트 같은 북한의 비현실적인 풍경 속에 감춰진 실질적인 현실의 아이러니를 들춰낸다.<sup>154</sup> <블로우 업>은 백승우가 2000-2001년 찍은 사진을 재구성한 작품이다. 그는 2001년 치러진 남북교류행사에 기자 신분으로 참여하여 한달 동안 평양을 방문하는 동안 수백 통의 필름에 달하는 사진을 찍게 되지만 일반 관람객들의 사진과 차이가 없다고 느껴져 작업실에 방치했다. 이후 2004년 영국 포토그래퍼스 갤러리에서

<sup>153</sup> 이선민, 「“한반도 분단은 블랙코미디 같은 것” - 다큐사진집 ‘분단의 향기’ 펴낸 노순택 사진작가」, 『미디어 오늘』, 2005.05.19.

<http://www.mediatoday.co.kr/?mod=news&act=articleView&idxno=37011#csidx88b1b39b51cd9b583126b97d3ed44a1>

<sup>154</sup> 김종길, 「[그림 읽어주는 남자] 백승우의 ‘Blow Up」, 『경기일보』, 2015.11.05.

<http://www.kyeonggi.com/?mod=news&act=articleView&idxno=1069033>



열린 그룹전시에 참여한 프랑스 작가가 보여준 평양에 관한 다큐멘터리 속 인물이 자신의 사진 속 인물과 동일인임을 확인하게 되면서, 자신이 찍었던 사진들을 다시 검토해 가며 원본을 잘라내고 확대해 가며 기존의 사진을 새로운 시각으로 재탄생 시켰다.<sup>155</sup> 백승우의 사진작업은 하나의 거대 이데올로기가 지배하고 있는 북한에서 내보이는 이미지가 그 밖을 나와서 해체되고 또 재구성 됐을 때 전혀 다른 의미를 내포하는 것을 드러냈다. 북한에서 외부의 사진작가들에게 허락하는 현실은 이데올로기에 의해서 구성 된 것이지만, 그것을 해체함으로써 백승우는 이미지가 내포하고 있는 이데올로기의 무의미함을 고발했다.

### 2.3. 사회구조의 탐구

1997년 IMF외환위기는 1989년 해외여행과 유학의 자유화 이후 외국으로 나갔던 젊은 작가들을 한국으로 불러오는 계기가 되었다. 1990년대 초 신세대 작가들 대부분이 국내파로, 이들이 자생적인 언더그라운드 문화를 기반으로 국제적인 작가로 부상한 반면에, 1990년대 후반에 한국에서 활발하게 활동했던 작가들은 주로 해외 유학과 출신으로 귀국 후 한국과 외국을 오가며 작업을 진행했다.<sup>156</sup> 김홍희는 이러한 작가들의 창작동력을 세계화의 열망으로 보았다. 특히 그는 1990년대 후반 대안공간과 사립 미술관의 출현이 젊은 작가들에게 제도적인 지지기반이 되어주었다고 설명했다. 이러한 작가들의 가장

<sup>155</sup> 국립현대미술관 소장품 웹사이트 참고,  
<http://www.mmca.go.kr/collections/collectionsDetail.do?menuId=2010000000&wrkMngNo=PH-06814>, 2017.12.28.

<sup>156</sup> 김홍희, (주 100), p.76.

두드러지는 주제적 경향은 글로벌리즘과 로컬리즘을 둘러싼 세계화 시대의 사회적 변화에 관한 문제였다.<sup>157</sup> 변화하는 시대에 발맞춰 젊은 작가들은 작품이 제작되는 사회 문화적 환경, 소통되는 과정 등에 대한 형식과 제도를 탐구했다.

사회에서 대중문화가 형성되는 기제에 관심을 가진 작가들은, 가장 보편적인 사회의 정체성에 어떤 방식으로 영향을 주는지를 탐구했다. 이들은 대중문화가 대중집단(성, 국가, 나이, 인종 등)에 따라 각기 다른 방식으로 주어진 문화를 수용하며 해독한다는 사실을 이해하면서, 문화의 의미는 구조(대중문화가 생산되는 방식)와 실천(그것을 수용하는 대중의 이해)의 상호작용에 의해 형성된다는 사실을 작품에 반영했다.<sup>158</sup>

김홍석(1964-)은 1987년 서울대학교 조소과를 졸업한 후, 독일 뒤셀도르프로 유학을 가서 활동한 뒤 IMF외환위기를 전후로 한국에서 본격적인 활동을 시작했다. 김홍석은 의도적으로 대중문화가 생산되는 방식을 차용하며, 문화적 정체성이 인위적으로 만들어진 것임을 드러낸다. 2000년 현대갤러리에서 보여진 《Heromaniac》(2000)에서 김홍석은 영웅이라는 주체를 통해서 국가적 정체성을 탐구했다. 국가대항전으로 펼쳐지는 스포츠 경기는 각 나라의 민족적 자긍심을 생성시키고, 단순히 경제적 혹은 정치적 가치를 넘어 국가를 통합하는 활동이라고 할 수 있다. 김홍석은 과거의 영웅이 국민들에 의해서 직접 선발된 대중의 대변자였던 반면, 현대의 영웅 - 즉 스포츠 스타들 - 은 현대의 국가적 혹은 자본적 권력에 의해서 탄생했음을 조명했다. 스포츠 스타가

---

<sup>157</sup> 김홍희, (주 100), p.76-77.

<sup>158</sup> 김창남, (주 16), p.91.

만들어지는 방식을 통해 그는 과거의 국가와 국가관의 관계로 만들어졌던 영웅이 현재는 국가, 국가, 공동체, 비정부 기구, 기업, 시민, 소비자, 전쟁, 군대 등 후기 자본주의 사회의 제도들에 의해 만들어짐을 상기시켜 주었다.<sup>159</sup>

《Heromaniac》의 한 파트였던 <영웅만들기>(2000)(도 16)를 통해 보여진 김홍석의 국가적 정체성에 대한 관심은 이후 <시징맨(Xijing Men)>(2006-)(도 17)에서 이어진다. 시징맨은 2006년 중국의 첸 샤오시웅(Chen Shaoxiong), 일본의 츠요시 오자와(Tsuyoshi Ozawa)가 함께한 가상의 국가 만들기 프로젝트다.<sup>160</sup> 김홍석의 작업은 기본적으로 세계의 다양성과 그 차이가 어디서 오는지에 대한 질문에서부터 시작된다. 그의 작업에서 가장 중요한 주제인 번역과 차용, 오리지널과 카피, 진짜와 가짜는 그가 인위적으로 만들어낸 환경을 통해 '정체성'이라는 사회의 구조를 드러내고 사실과 허구를 교란시킨다.

1988년 서울대학교 서양화과를 졸업한 후 미국으로 건너가 미국과 한국을 오가면서 작업한 김범(1968-)의 작업도 사회 구조에 대한 탐구에 기반했다. 김범의 대표적인 비디오 작업인 <무제(뉴스)>(2002)(도 18)는 대중문화의 매체와 전달방식을 사용한 작품이다. <무제(뉴스)>는 일상에서 흔히 접하는 정보매체 중 대중적 권위와 파급효과가 가장 큰 뉴스를 아주 사소한 개인의 생각을 표현하는

---

<sup>159</sup> 현대갤러리, 《Heromaniac》, 2000년 11월 20일부터 12월 2일. 김홍석, 『Heromaniac』, 갤러리현대, 2000. p.10.

<sup>160</sup> <시징맨>을 구성하는 김홍석, 첸 샤오시웅, 츠요시 오자와는 1990년대 이후 아시아의 후기 개념미술 작가로서 국제 미술계에서 두각을 나타냈다. 각자 활동하면서 자신들이 대면하는 삶과 제도의 모순에 대한 이야기 방식을 고민했던 이들은 의기투합해 '시징(西京)'이라는 가상의 도시를 만들고 자신들을 시징맨으로 칭했다. 시징맨은 국가와 국민이라는 공동체에 대한 문화적 상상력에 기반한다.

매체로 변환시킨 작품이다. 한국 대표 방송사의 메인 남녀 앵커들은 집요한 편집 작업을 통해 작가의 생각을 대변하는 공식적인 창구가 된다. 텔레비전에서 방영되는 뉴스를 매일 같은 시간에 녹화한 뒤 음절마다 잘라 재편집해서 만든 <무제(뉴스)>는, 실제 앵커들의 영상을 재편집하여 작가가 쓴 1분 40초짜리의 네 가지의 본문이 전달된다.<sup>161</sup> 작가는 이 작품을 통해 세상에 일에 대해 알려주는 독단적인 매체와, 그것을 통해 접하는 세계를 일상적으로 바라보는 개인의 단상을 탐구했다고 이야기했다.<sup>162</sup> 텔레비전에 대한 환상과 망신을 지닌 무력한 현대인의 하찮은 일상과 작가의 작은 소망들은 이제 방송을 통해 전파되는 공신력 있는 뉴스로 화려한 변신을 하게 된다. 대중매체를 통한 방송은 사회 시스템의 안정을 유지하고, 정제된 정보를 제공한다. 김범은 대중에게 전달되는 방송을 통해 전달되는 내용에 관한 관념과 기존의 가치에 균열을 가하는 다양한 질문을 던지고 있다. 이들은 보이지 않는 끈으로 연결된 개인과 개인, 개인과 집단 간의 팽팽한 긴장 상태를 이완시키는 새로운 관계를 모색한다.

---

<sup>161</sup> <무제(뉴스)>(2002)의 본문 - “세상엔 놀랄만한 일들이 많이 일어나고 있습니다. 지금도 어디선가 여러 가지 일들이 쉴 새 없이 일어나고 있을 겁니다. 하지만 사람들이 그런 일들에 대해 말하거나 들을 때마다 반드시 놀란 표정을 짓거나 소리를 지르는 것은 아닙니다. 그냥 가만히 있고, 가만히 있다 보면 시간이 흐르고, 그러다 보면 식사시간도 되고, 잠잘 시간도 되고 그래서 한참 자고 나면 이미 다음날이 되어 있습니다. 규칙적인 운동이 건강에 이롭다는 사실이 과학자들의 연구를 통해 밝혀졌습니다. 과학계에 발표된 최근 논문에 따르면 잠을 충분히 자고 식사를 거르지 않고 물을 많이 마시는 것도 건강에 좋다고 합니다. 만약에 우리가 비가와도 젖지 않고 눈이 와도 춥지 않고 돈이 떨어지지 않고 안 먹어도 배고프지 않고 넘어져도 다치지 않는다면 얼마나 좋을까요. 아침에 일어나서 거울에 보면 머리가 헝클어져 있지만 빗으로 머리를 잘 빗으면 다시 단정한 머리모습을 가질 수 있습니다. 거울 앞에 서서 어제까지 자신의 모습이 어땠었는지 잘 기억해보면서 머리를 빗으면 어제 아침과 거의 같은 모습이 될 수도 있습니다.”

<sup>162</sup> 정도련, 『Kim Beom』, (사무소, 2012), p.128.

포스트모더니즘 논쟁 이후 다원주의와 국제화와 같은 주제들이 한국 현대미술에도 거론되기 시작한 시기에 현대미술 작가들에게 기성 사회 제도와 구조는 전복의 대상이었다. 한국 사회의 구조를 비판적으로 바라본 작가들은 후기 구조주의의 담론을 작업에 반영하면서 대중문화의 내용을 분석하고 보편적인 질서의 합당함에 대해서 질문했다. 이들은 낮섬과 친숙함을 절묘하게 조작하며 실재와 허구의 교란을 시도하면서 대중문화의 생산과 소비방식을 고찰했다.

## 제 4 장 결론

대중문화란 문화산업, 대중매체가 전파하는 내용, 비언어적 활동이 미치는 영향, 그리고 그것을 받아들이는 사람의 조건, 주체가 만들어지는 과정을 모두 포함한 것이다. 이는 사회 분위기의 변화에 따른 순응과 저항, 혹은 협상 등이 한데 어우러져 있다고 할 수 있다. 대중문화는 모든 사람이 쉽게 접근할 수 있는 문화의 산물이다. 넓은 의미에서 대중문화는 도시화, 산업화되면서 어느 정도 교육받은 대중, 일반적으로 도시에 살며 집단행동을 하는 경향이 있는 사람들의 요구에 의해 만들어진 예술 또는 유사예술의 산물을 말한다고 할 수 있다.<sup>163</sup>

대중문화는 사회의 구성원들이 함께 소비하며 즐길 수 있고, 또 구성원들의 요구에 따라 변화하기 때문에 소통지향적이다. 물론 과거 대중문화가 생산기반을 가진 권력의 이데올로기를 유포하는 기구로 정의되어 비판적인 시각에서 정의되었지만, 현대의 대중문화는 대중의 능동적인 실천에 기반한다.<sup>164</sup> 1990년대 이후 한국 현대미술도 대중문화의 경향을 직접적으로 수용함에 따라, 점차 일상과 예술의 거리를 좁히는 체험을 제공하는 경향이 많아졌다. 그러므로 1990년대 이후 한국 현대미술은 전통적인 미적 관조의 체험과는 다른 형태로 사회의 비판적 시각을 공유하는 소통의 역할을 지니고 있다. 현대미술과 대중문화 두 분야 모두 참여와 소통을 지향한다는 점에서 1990년대는

<sup>163</sup> 아놀드 하우저, 『예술사의 철학』, 황지우 역, (돌베개, 1983), pp.114-120.

<sup>164</sup> 대중의 실천으로서 대중문화를 의미하는 영국의 문화연구는 버밍엄 대학교 (University of Birmingham)의 현대문화연구소(1964)를 중심으로 진행되었다. 스튜어트 홀(Stuart Hall)의 지도하에 미디어와 이데올로기, 일상생활과 문화, 하위문화 연구가 집중적으로 이루어졌다.

주목할만한 가치가 있는 시기이다.

1997년부터 2003년 한국에서 대중문화의 경향이 과거와는 다른 양상을 보이는 이유는 두 가지 사회적 변화에 기반한다. 첫 번째로 1987년부터 본격적으로 시작된 한국 사회의 민주화이다. 국민들의 손으로 직접 변화시킨 한국의 정치 시스템은 한국 사회에 자유로운 분위기를 조장했고, 이전 검열과 통제로 정권의 입맛에 맞게 생산되던 대중문화를 더욱 대중 친화적으로 만든 결정적인 역할을 했다. 두 번째는 세계화와 IMF외환위기에 따른 한국 사회의 경제적 변화이다. 1990년대 한국은 과거 산업사회에서 후기자본주의사회로 변화했다. 산업사회가 제품에 소비가 따라왔다면, 후기자본주의사회에서는 소비에 제품이 따라온다. 가치의 창출은 제조기반에서 서비스 기반으로 바뀌었고, 대중문화 또한 소비주의가 만연한 시대 대중의 욕구에 맞춰 계속해서 변화했다.

대중문화는 당대의 정치상황과 긴밀이 연관되어 있다. 1987년 이전 한국 사회에서 문화는 정권의 이데올로기를 대변하는 공보의 영역이 큰 부분을 차지했다.<sup>165</sup> 그러나 사회가 변화하면 대중문화를 이루는 요소가 변화하게 되고, 그것이 얹혀 이루는 관계 또한 변화한다. 민주화가 진전되면서 국민들의 관심은 점차 국가에서 개인으로 변해갔다. 정치적으로 억압받았던 삶에서 자유로운 삶으로 많은 사람들의 삶의 방식이 변화하자 대중문화 또한 그 변화에 반응했다. 민주화에 따른 자유로운 사회의 분위기와 매체의 발달과 통신 기술의 진전은 1990년대 대중문화가 꽃을 필 수 있는 환경을 마련해 주었다.

---

<sup>165</sup> 김창남, (주 15), pp.82-84.

1990년대 전 세계적으로 문화시장이 개방되면서 문화 전반을 규정하던 정치논리가 퇴색되고, 그 자리를 대기업의 경제논리가 대체했다. 해외여행 자유화 이후 사고의 지평이 확대되고 1980년대 이후 사회문화적 변화 가운데 성장한 새로운 감성과 감각을 가진 세대들이 등장했다. 신세대의 부상과 함께 자유, 개인주의, 쾌락주의 등을 표방한 대중문화가 유행했다. 이러한 특징은 결국 새로운 대중문화가 기성세대와 기성사회가 지닌 획일성, 위계적 질서, 업적주의, 논리성, 집단주의에 대한 반발과 저항의 의미를 가진 것으로 해석되기도 했다. 1990년대 이후 대중문화에서 보여지는 탈중심적인 특성은 같은 시기 한국 현대미술에서도 중요한 화두로 떠올랐다.

본 논문의 제4장 2절에서 소개된 작가들은 1990년대 중 후반부터 본격적으로 활동하기 시작했다. 이들은 자본주의의 고도 성장과 대중문화의 변화 과정을 목격했다. 개별적이면서도 진보적인 감성으로 이들은 기성 세대의 가치에 도전하며 한국 현대미술에 새로운 바람을 불어왔다. 이들은 한국의 정치·사회적 변화와 더불어 1990년대 대중소비사회의 스펙터클이나 일상성에 주목하면서 그 안에 내재된 사회구조를 드러냈다. 또 모더니즘 미술에서 중시했던 가치(원본성, 자기비판성 등)보다는 미술의 매체와 재료에 대한 탐구를 넘어 재현적 회화부터, 웹, 아카이브, 가상현실에 이르는 다양한 매체와 주제를 탐구했다. 이들의 실험을 통한 미술개념의 확장은 한국 현대미술계를 확장시키고 변화시키는 원동력이 되어 주었다.

어떤 시대에도 대중적인 문화는 존재했지만 고속인터넷 망 설치와 모바일의 발달 등으로 대중매체가 새로운 차원으로 증폭된



1990년대 후반의 한국의 대중문화는 과거와 많은 차이를 보였다. 이러한 시대적 변화는 작가들에게 새로운 활동 영역을 제공해주었다. 1990년대 이후 변화한 환경과 매체를 작업에 반영한 작가들은 고급문화와 저급문화 양쪽 모두에 상호적 영향을 받은 포스트모더니즘의 특성을 잘 보여준다. 이는 2000년대에 들어 한국 현대미술의 더욱 확장된 형식과 내용을 밑받침 해주었다. 1990년대 활동을 시작한 젊은 작가들은 대중문화와 고급문화를 넘나들며 관객 소통적 미술을 실천했다. 이러한 작가들의 활동은 2003년 이후 세계 미술계에서 더욱 큰 두각을 나타낸다.

1990년대 후반 대중매체의 확장과 함께 범람한 대중문화는 한국 현대미술의 매체적 그리고 내용적 경향에 많은 영향을 미쳤다. 본 논문에서 다룬 작가들은 당대의 대중문화의 경향을 작품에 투영하면서 고급문화와 저급문화 그 중간 어디쯤 속해있다. 시각매체의 발달은 한국 현대미술이 어떤 영역이던 크게 관계 없이 그들의 구상과 작업관을 지지해 줄 수 있는 독자를 찾을 수 있도록 도와주었다. 이는 2000년대 이후 미술의 전반적인 개념의 변화를 불러오며, 다음 세대의 현대미술 작가들이 활동할 수 있는 반경을 넓혀주었다. 본 논문은 흔히 포스트모더니즘으로 지칭되는 탈중심화 현상이 한국 현대미술에서 1997년부터 2003년에 심화됐다고 보면서 그 대표적인 이유를 대중문화와 고급문화의 경계해제에서 찾았다.

## 참고문헌

### · 국내문헌

#### 1. 단행본

권행가 외, 『시대의눈』, (도서출판 학교재, 2011).

김정섭, 『한국대중문화 예술사』, (한울 아카데미, 2017).

김창남, 『대중문화의 이해(전면 2 개정판)』, (한울 아카데미, 2016).

김홍석, 『Heromaniac』, (갤러리현대, 2000).

김홍희, 『한국 화단과 현대미술』, (눈빛, 2003).

김희영, 『해럴드 로젠버그의 모더니즘 비평』, (한국학술정보(주), 2009).

문혜진, 『90년대 한국 미술과 포스트모더니즘: 동시대 미술의 기원을 찾아서』, (현실문화연구, 2015).

미술비평연구회, 『문화변동과 미술비평의 대응 - 90년대 한국미술의 진단과 모색』, (시각과 언어, 1993).

서성록, 『한국미술과 포스트모더니즘』, (미진사, 1993).

성완경, 최민, 『민중미술 · 모더니즘 · 시각문화』, (열화당, 1999).

오광수 선생 고회기념논총 간행위원회 지음, 『한국 현대미술 새로보기』, (미진사, 2007).

오광수, 『한국현대미술사(증보판) - 1900년대 도입과 정착에서 오늘의 단면과 상황까지』, 열화당 미술책방, (1979 초판, 1995 개정판, 2000).

오병남 외, 『미학으로 읽는 미술: 미학강의 A에서 Q까지』, (주)

월간미술 2007).

원용진, 『새로 쓴 대중문화의 패러다임』, (한나래출판사, 2010).

전영백 역, 『22명의 예술가, 시대와 소통하다』, (궁리출판, 2010).

정도련, 『Kim Beom』, (사무소, 2012).

존 스토리, 『문화연구와 문화이론』, 박모 역, (현실문화연구, 1994).

한국예술종합학교 한국예술연구소, 『한국현대 예술사대계 1990년대 VI』, (시공아트, 2005).

한국현대미술사연구회, 『한국현대미술198090』, (학연문화사, 2009).

## 2. 학위논문

기혜경, 『대중매체의 확산과 한국현대미술 : 1980~1997년을 중심으로』, 홍익대학교 박사학위논문, (2017).

## 3. 학술지 논문

고동연, 「1990년대 레트로 문화의 등장과 최정화의 “플라스틱 파라다이스」, 『기초조형학연구』 제 13호, (2012).

기혜경, 「1990년대 전반 매체론과 키치 논의를 통해 본 대중매체 시대에 미술의 대응」, 『현대미술사학』 제 36집, (2014), 현대미술사학회.

「문화변동기의 미술비평」, 『한국근현대미술사학』, 제25권 (2013), 한국근현대미술사학연구.

- 김영나, 「현대미술에서의 전통의 선별과 계승」, 『정신문화연구』, 제 23집 (2000).
- 김영호, 「비엔날레 이데올로기」, 『현대미술학 논문집』 제11호, (2007).
- 김정희, 「6 월 민주항쟁과 그후의 한국 미술」, 『역사비평』, (2007).
- 김진석, 「소비주의의 이중적 성격: 이데올로기인가, 생활양식인가」, 『사회과학연구』 46(1), 강원대학교 사회과학연구원, (2007.6).
- 김진아, 「전지구화 시대의 전시 확산과 문화 번역: 1993 휘트니비엔날레 서울전」, 『현대미술학 논문집』 제 11호 (2007), 현대미술학회.
- 김혁기, 「1990년대 이후 한국 기업미술관의 현황 및 유형에 관한 연구」, 『한국산학기술학회논문지』, 제15권 제5호, (2014.05).
- 문혜진, 「시대적 거울로서의 틈새 공간: 문화번역과 한국 포스트모더니즘 미술비평」, 『한국근현대미술사학』 제21호 (2010.12), 근현대미술사학회.
- 박수진, 「1990 년대 이후 한국미술의 대중문화적 요소와 일상성」, 『미술사문화비평』 제4호 (2013), 미술사문화비평학회.
- 박양우, 「한국 문화콘텐츠산업정책의 추세 분석」, 『예술경영연구』 제22집 (2012).
- 백승한, 「거리광고물과 정동하는 도시: 최정화의 <아무나 아무거나 아무렇게나> (2004)와 한국의 도시경관」,

- 『한국근현대미술사학회』, 한국근현대미술사학 31,  
(2016.07).
- 손상희, 「소비사회와 청소년 소비문화」, 『한국가정관리학회지』  
15(4), (2012), 한국가정관리학회.
- 심보선, 「예술상(賞)과 예술장(場): 기업 미술상에 대한 분석을  
중심으로」, 『미술사학보』 제38집, 미술사학연구회,  
(2012.6).
- 양은경, 「문화연구의 신수정주의 패러다임과 대중문화 비평 : 한국의  
사례를 중심으로」, 『언론정보연구』 제 37호, (서울대학교  
언론정보연구소 2000.12).
- 윤난지, 「한국 극사실화의 ‘사실성’ 담론」, 『미술사학』 제14호,  
한국미술사교육학회, (2008.8).
- 이병량, 「한국 문화정책 논리에 관한 비판적 연구: 평가준거의 구성과  
시론적 평가」, 『행정논총』, 제44권 2호, (2006) 서울대학교  
행정대학원
- 「한국 문화정책의 논리에 관한 비판적 연구: 평가준거의  
구성과 시론적 평가」, 『한국거버넌스학회  
학술대회자료집』 (2006.04), 한국거버넌스학회.
- 이성환, 「일본 대중문화의 유입과 한일관계」, 『일본문화연구』  
제53집(2015).
- 이영옥, 「현대미술과 대중문화: 양자의 관계가 제기하는 몇 가지 미학적  
질문」, 『미학: 한국미학회』 30권 0호 (2001).
- 이원섭, 「언론의 남북문제 보도에 나타난 이데올로기적 성향과 정부의

정책 평가」, 『한국언론정보학보』, (2006).

주은우, 「자유와 소비의 시대, 그리고 냉소주의의 시작 : 대한민국, 1990년대 일상생활의 조건」, 『사회와역사』 제 88호 (2010.12), 한국사회사학회.

「한국의 문화사회학과 대중문화 연구」, 『대중서사연구』 제 10호2 (2004.12), 대중서사연구회.

황복주, 「쌈지아트마케팅 - 디자인 경영 사례」, 『Korea Business Review』 제6권 제2호, (2003.1).

#### 4. 도록, 기사, 잡지

경기도미술관, 『1990년대 이후의 새로운 정치미술: 악동들 지금/여기』, 경기도미술관 학술세미나, (2009).

김복영, 「복제와 현실의 인각」, 『공간』, (1983.7).

「후기 모더니즘에 있어서 미술의 과제: 위대한 초극을 위하여」, 1985년 《프론티어 제전》 강연회, (1985).

김복영, 오광수, 성완경, 「80년대 후반의 한국미술과 미술의 새 기류」, 『계간미술』, (1988).

김영민, 「한국비엔날레의 실태와 문제점」, 『경향신문』, 2006.10.17.

[http://news.khan.co.kr/kh\\_news/khan\\_art\\_view.html?artid=200610171819321&code=210000#csidxb836ccd28735c7f94da97a5705f6bc5](http://news.khan.co.kr/kh_news/khan_art_view.html?artid=200610171819321&code=210000#csidxb836ccd28735c7f94da97a5705f6bc5)

김용삼, 「CEO - (주)쌈지 천호균 대표 - 아트 마케팅으로 문화예술과

- 상품을 이어가다」, 『월간 MARU』, (2004.12).
- 김종길, 「[그림 읽어주는 남자] 백승우의 ‘Blow Up」, 『경기일보』, 2015.11.05.  
<http://www.kyeonggi.com/?mod=news&act=articleView&idxno=1069033>
- 김현도, 「시각환경의 변화와 새로운 소통방식의 모색들」, 『가나아트』, (1993. 1/2).
- 반이정, 「당신은 최정화를 믿습니까? - ‘충천연색 예술가’ 최정화 개인전 <믿거나 말거나 박물관>」, 『시사저널』, 2006.09.08.  
<http://www.sisapress.com/journal/article/118770>
- 서성록, 「낯은 모더니즘과 험악한 리얼리즘의 극복: ‘현상’ 동인전에 부쳐」, 『현상』, (1989).  
「한국미술비평의 새 기류」, 『미술세계』, (1989.7).
- 서성록 외, 「탈장르현상 어떻게 볼 것인가」, 『월간미술』, (1990. 11).
- 서울대미술관, 『포스트모던 리얼』, (서울대미술관, 2017)
- 서울시립미술관, 『’98 도시와 영상 - 의식주전』, (서울시립미술관, 1998).
- 『X 1990년대 한국미술』, 서울시립미술관 역, (현실문화, 2016).
- 심광현, 「탈모던주의자의 중성적 이데올로기」, 『월간미술』, (1980.11).
- 이선민, 「“한반도 분단은 블랙코미디 같은 것” - 다큐사진집 ‘분단의 향기’ 펴낸 노순택 사진작가」, 『미디어 오늘』,

2005.05.19.

<http://www.mediatoday.co.kr/?mod=news&act=articleView&idxno=37011#csidx88b1b39b51cd9b583126b97d3ed44a1>

이영철, 「80년대 미술에 있어서 모더니즘과 리얼리즘 사이」, 『가나아트』, (1989.9/10).

임근준, 「90 년대가 변화시킨 한국 현대 미술계 지형도」, 『미술세계』, (2012.5)

정지창, 「우리시대의 작가 민정기 : '이발소' 그림에서 역사풍경화로」, 『월간 사회평론』, Vol.92 No.2, (1992).

조현욱, 「제2회 '공장미술제' 서울 창동 샘표건물서 개막」, 『중앙일보』, (2000.08.17).

## 5. 인터넷 자료

국립현대미술관 소장품 웹사이트,

<http://www.mmca.go.kr/collections/collectionsDetail.do?menuId=2010000000&wrkMngNo=PH-06814>.

국립현대미술관 올해의 작가상 웹사이트, <http://koreaartistprize.org>.

문화체육관광부, [http://www.mcst.go.kr/web/s\\_about/intro/history4.jsp](http://www.mcst.go.kr/web/s_about/intro/history4.jsp).

박찬경 웹사이트, <http://www.parkchankyong.com>.

출판문화산업진흥법,

<http://www.law.go.kr/%EB%B2%95%EB%A0%B9/%EC%B>



6%9C%ED%8C%90%EB%AC%B8%ED%99%94%EC%82%  
B0%EC%97%85%EC%A7%84%ED%9D%A5%EB%B2%95  
/(13308,20150518)

## • 국외문헌

### 1. 단행본

Antonio Gramsci, “Further selections from the prison notebooks” ,  
U of Minnesota Press, (1995).

Chung Young-mok, “*Postmodernism in Korea focus 1985 on*” ,  
(Hollym, 2015).

David Hopkins, “*After Modern Art 1945-2000*” , (Oxford  
University Press, 2000).

Dwight Macdonald, “*A Theory of Mass Culture*” , (Diogenes, No.3,  
Summer: 1953).

Ernest Mandel, "*Late capitalism translated [from the German] by  
Joris De Bres* " (London : Verso, 1978).

Fredric Jameson, “*Postmodernism, or, the cultural logic of late  
capitalism*”, (Duke University Press, 1991).

Jean-François Lyotard, “*The postmodern condition: A report on  
knowledge*” Vol. 10. (U of Minnesota Press, 1984).

Raymond Williams, “*Culture and Society*” , Harmondsworth,

(Penguin, 1963).

Walter Benjamin, “*The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction*” , edited by Hannah Arendt, (London Penguin UK, 1938).

## 2. 학술지

Clement Greenberg, “*Avant-garde and Kitsch*” , (Partisan Review, 1939).

Jürgen Habermas, and Seyla Ben-Habib, "*Modernity versus postmodernity*" New German Critique 22 (1981).

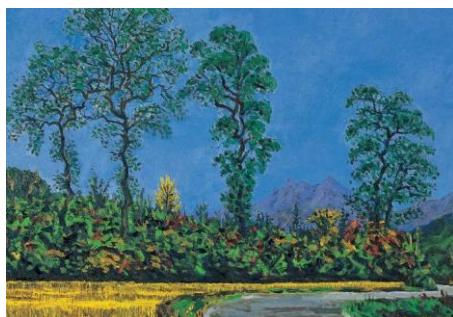
Louis Althusser, "*Ideology and ideological state apparatuses (notes towards an investigation).*" The anthropology of the state: A reader 9.1 (2006).

Walter Benjamin, “*The Author as Producer*” , (New Left Review, Jul 1, 1970), Vol.0(62)

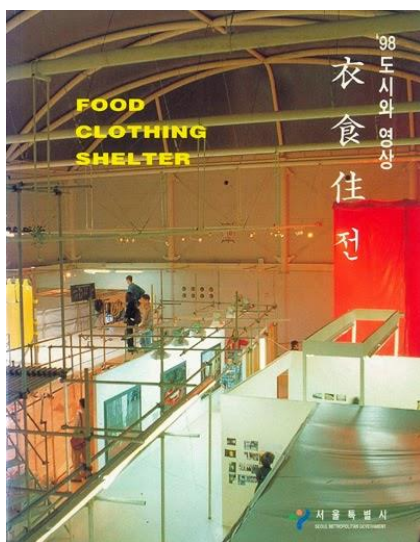
## 참고 도판



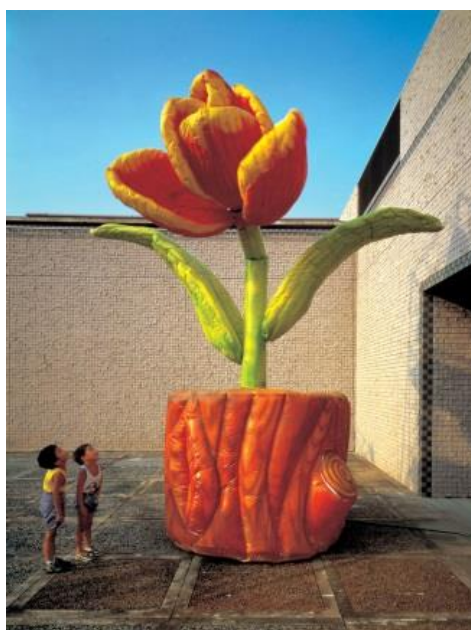
[도 1] 고영훈, <돌>, 1986.



[도 2] 민정기, <가을풍경>, 1993.



[도 3] 서울시립미술관, <’98 도시와 영상-의식주>, 1998.



[도 4] 최정화, <슈퍼플라워>, 1995.



[도 5] 최정화, <이제까지는  
좋았어>, 1996.



[도 6] 최정화, <플라스틱  
파라다이스>, 1997



[도 7] 이불, <낙태>, 1989



[도 8] 이불, <수난유감>, 1990



[도 9] 이불, <레드 사이보그와  
블루 사이보그>, 1997.



[도 10] <에반게리온>, 1995



[도 11] 에두아르 마네,  
〈올랭피아〉, 1863



[도 12] 서울 올림픽미술관, 《광복  
60주년 기념 평화와 통일 염원전:  
베를린에서 DMZ까지》, 2005.



[도 13] 박찬경, <세트>, 2000.



[도 14] 노순택, <분단의 향기>,  
2003-





[도 15] 백승우, <블로우업>, 2005-2007



[도 16] 김홍석, <영웅만들기>, 2000.



[도 17] 김홍석, <시정팬>, 2006-



[도 18] 김범, <뉴스>, 2002.

## Abstract

# A Study on the Tendency of Mass/Popular Culture in the Contemporary Korean Art Focus on 1997 to 2003

Bona Park  
Art Management  
The Graduate School  
Seoul National University

Mass/Popular culture reflects the society. This paper examines the relationship between the contemporary art and the mass/popular culture in Korea after 1987 focusing on the attitude of the contemporary art accepting the tendency the mass/popular culture. To research about the tendency of the mass/popular culture seen in the contemporary Korean art, this paper especially saw the artistic practices of the artists from 1997 to 2003.

Before 1987, the mass culture was controlled and censored by the power which owned the means of production. However, from 1988, with the global events such as «88 Seoul Olympic», the globalization in Korea took in place rapidly. Along with the globalization, the Korean society changed from the industrial society to the post-industrial society. The post-industrial society could not

be maintained with traditional economic, political, ideological systems and institutions. The means of production followed the trend of the consumers, gradually moved into the service industry. Therefore the mass culture, an institution to express ideologies in the past, changed to the popular culture which reflects the various ways of life in the society, and became means of communication.

In the post-industrial society, the art and culture became competitive power. From 1997 to 2003, the art and culture of Korea were no longer a field under the department of public information, but a field for the public welfare and enjoyment. The public support for the art and culture increased even with the IMF crisis. The art institutions such as private museums, alternative spaces, and artist residencies were expanded in this period.

The artists who actively worked from 1997 to 2003 were different from the artists from the previous generations in Korea. The young artists were influenced by the democratized society. Their forms and media of art were not limited within traditional methods, but expanded to cinema, animation, photography, architecture, computer, sounds and various other genres under the popular culture. They did not follow the grand narrative of the modernism, but emphasized the personal life and characteristic of individuals. Their work straightly reflects the society, rather maintained as arts for arts' sake. The practices to value individual



characteristic, focus on practical subjects rather than ideal ones, have been expanded with the postmodernism discourse of Korea in the early 1990s.

Therefore this paper concluded that the contemporary Korean art after 1997 was highly influenced by the popular culture of the period, and captured the various means and ways of life in the post-industrial society. From 1997 to 2003 in Korea was a period for social change. The cultural policies and art institutions established in this period provided the environment for the artists to practice the art which was actually related to this social change. So this paper covered the flow of the society in Korea through the tendency of mass/popular culture captured in the contemporary Korean art.

**Keywords : Mass/Popular Culture, Contemporary Korean Art, Postmodernism, Late Capitalism, Globalization, Cultural Industry**  
**Student Number : 2014-20761**